Der Alte Orient
Gemeinverständliche Darstellungen
hrsg. v. d. Vorderasiatischen Gesellschaft

Ergänzungsband I
Preis 2 M.
gebunden in Leinen 3 M.



GESCHICHTE DER ÄGYPTISCHEN KUNST

IM ABRISS DARGESTELLT

VON

Dr. WILHELM SPIEGELBERG
AO. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG

MIT 79 ABBILDUNGEN

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1903

Die Ergänzungsbände zum Alten Orient sollen in zwangloser Folge einschlägige Arbeiten bringen, die über den Rahmen eines 60 Pf.-Heftes hinausgreifen müssen.

Wir hoffen damit vielfachen Wünschen zu begegnen.

Redaktion und Verlag des Alten Orients.

GESCHICHTE

DER

ÄGYPTISCHEN KUNST

BIS ZUM HELLENISMUS

IM ABRISS DARGESTELLT

VON

WILHELM SPIEGELBERG

MIT 79 ABBILDUNGEN

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1903

Die Ergänzungsbände zum Alten Orient sollen in zwangloser Folge einschlägige Arbeiten bringen, die über den Rahmen eines 60 Pf.-Heftes hinausgreifen müssen.

Wir hoffen damit vielfachen Wünschen zu begegnen.

Redaktion und Verlag des Alten Orients.

GESCHICHTE
DER
ÄGYPTISCHEN KUNST
BIS ZUM HELLENISMUS

IM ABRISS DARGESTELLT

VON

WILHELM SPIEGELBERG

MIT 79 ABBILDUNGEN

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1903

Der Alte Orient.

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft.

1. Ergänzungsband.



Kopf eines älteren Mannes (aus grünem Stein) — Saitenzeit.
(s. Seite 81) *Berlin.*

Der Alte Orient.

Gemeinverständliche Darstellungen

herausgegeben von der

Vorderasiatischen Gesellschaft.

1. Ergänzungsband.



Kopf eines älteren Mannes (aus grünem Stein) — Saitenzeit.
(s. Seite 81) *Berlin.*

Vorwort.

Der vorliegende Abriss will keine irgendwie erschöpfende Geschichte der ägyptischen Kunst sein. Dazu ist die Zeit noch nicht gekommen trotz der grossen Fortschritte, welche das letzte Jahrzehnt auch auf diesem Gebiet der Ägyptologie gemacht hat. Auch hat nicht ein Philolog und Historiker das Recht, hier das letzte Wort zu sprechen, sondern der Archäolog und Architekt. Ich habe lediglich versucht, nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnisse zu zeigen, unter welchen Bedingungen, in welchen Formen sich die ägyptische Kunst entwickelt hat, so lange sie von nationaler schöpferischer Kraft durchdrungen war, so lange sie mit ihren zähen Wurzeln aus dem heimischen Erdreich immer wieder neue Kraft sog. Deshalb habe ich diese Entwicklung nur bis zum Hellenismus verfolgt, weil mit der Eroberung Ägyptens durch Alexander den Grossen die ägyptische Kultur eine Treibhauspflanze wurde, welche nur noch ein künstliches Dasein fristete.

Dem Ganzen ist ein Überblick über die verschiedenen Kunstepochen vorangestellt, in welchem jede Periode durch Stichwörter charakterisiert ist, und auch die Kunstzentren angegeben sind. Die übliche Einteilung nach Dynastien habe ich dabei ganz zurücktreten lassen und sie durch Königsnamen ersetzt, nicht nur deshalb, weil die Dynastienzahl für die meisten Leser ein inhaltloser Name ist, sondern auch aus einem inneren Grunde.

Die ägyptische Kultur, und nicht zuletzt die Kunst, ist so wesentlich durch die Persönlichkeiten der jeweiligen Herrscher beeinflusst worden, dass man die einzelnen Epochen am besten mit Pharaonennamen bezeichnen wird. Ebenso wie wir von einem Stil Ludwigs XIV. sprechen, in demselben Sinn dürfen wir auch die Namen Thutmosis, Amenophis, Echnaton, Ramses II. u. a. als Träger und Schöpfer einer bestimmten Kunstrichtung gebrauchen.

Es ist schon bemerkt worden, wie unvollkommen dieser Abriss notgedrungen sein muss. Trotz der vortrefflichen Arbeiten, von welchen ich auf S. 86 eine Auswahl zusammengestellt

habe[1], bleibt noch unendlich viel namentlich im einzelnen zu tun. Vor allem aber darf man nicht vergessen, daß wir für die ägyptische Kunstgeschichte keinen Pausanias oder Vasari als Führer haben, sondern daß wir aus spärlichen Überresten einer fernen Vergangenheit ganz aus eigener Kraft, ohne jede Tradition, uns ein Gesamtbild der Kunst wieder verschaffen müssen. Was wüßten wir von Phidias ohne literarische Berichte? Besitzen wir doch kein signiertes Denkmal dieses größten hellenischen Bildhauers. Das ägyptische inschriftliche Material aber ist arm an kunstgeschichtlichen Nachrichten und wird sich, auch wenn wir es besser kennen, weder an Umfang noch an Inhalt mit den Quellen zur griechischen Kunstgeschichte vergleichen lassen. An diesem Mangel wird die ägyptische Kunstgeschichte immer kranken, auch wenn wir weit über unsere gegenwärtigen Kenntnisse hinausgekommen sind. Aber wenn auch im Detail noch viel fehlt, wenn uns Meisternamen selten begegnen, in den Hauptzügen steht die Entwicklung heute schon fest, und mag der eine oder andere Strich zu scharf oder zu schwach, mag manches verzeichnet sein, so durfte doch in dieser Darstellung der Versuch gewagt werden, in großen Linien ein einheitliches Bild der Entwicklung zu entwerfen. Eben auf die Schilderung dieser Entwicklung kam es mir an, darauf, daß der noch in dem alten Vorurteil der Entwicklungslosigkeit dieser eigenartigen Kultur Befangene lebendig fühle, wie viel Leben in der Kunst des nationalen Ägyptens einst pulsierte. Wenn es diesen Blättern gelingt, daß mancher Leser die ägyptische Kunst, mag sie ihm in Abbildungen, in unseren Museen oder im Niltal begegnen, mit anderen Augen ansieht, als es noch so vielfach geschieht, daß er unter dem vielen Minderwertigen das Schöne und Große herausfindet, so ist der Hauptzweck dieses Abrisses erfüllt. Wer aber so die ägyptische Kunst betrachtet, der wird im Hinblick auf die anderen Gebiete der ägyptischen Kultur zu der Überzeugung gelangen, daß nicht die vielgerühmte »Weisheit« oder die Literatur, sondern die Kunst das große Vermächtnis des Ägyptertums gewesen ist.

Straßburg, 11. Juni 1903. W. S.

1) Dem Charakter dieser Darstellung entsprechend, habe ich nur in wenigen Fällen die Namen der Autoren genannt, welchen ich in dieser oder jener Frage gefolgt bin. Ebensowenig habe ich betont, wo ich eigene Wege gegangen bin. Der Kenner wird das überall leicht bemerken.

Die Epochen der ägyptischen Kunstgeschichte.

	Kunstzentren.
I. Prähistorische Zeit.	
II. Frühzeit. — Archaische Kunst bis um 2800 v. Chr. Dynastie I—III.	Abydos (?)
III. Altes Reich. — Um 2800—2500. Dyn. IV—V. Pyramidenzeit. Cheops, Chephren, Mykerinos.	Memphis.
Erste Übergangsperiode. — Zerfall des Reiches in Gaustaaten. — Dynastie VI—XI.	
IV. Mittleres Reich. — Um 2200—1800. Dyn. XII. Senwosret (Sesostris?), der Labyrintherbauer Labares (Amenemhet III).	Fajum.
Zweite Übergangsperiode. — Hyksos.	
V. Neues Reich. — Um 1600—1100. Dynastie XVIII—XXI.	
1. Archaische Periode. — Bis Thutmosis III. u. Hatschepsowet. 2. Blütezeit. — Unter dem Einfluß der syrischen und mykenischen Kultur. — Amenophis II. III. Thutmosis IV.	Theben.
3. Sonderkunst des Echnaton (Amenophis IV).	El Amarna.
4. Restauration unter Sethos I. 5. Ramessidenkunst.	Theben.
Dritte Übergangsperiode.	
6. Niedergang der Kunst und Beginn des Archaismus unter der libyschen und äthiopischen Herrschaft. — Schischak.	Bubastis (?)
VI. Die Renaissance. — Um 700—500. Dynastie XXVI. Psammetich. Amasis.	Sais.
Vierte Übergangsperiode. — Verfall in der Perserzeit und letzte Blüte unter Nektanebus.	Philae.
VII. Griechisch-römische Zeit. — Von 332 an.	
1. Ptolemäerzeit. — Bis 30 v. Chr. 2. Römische Kaiserzeit. — Bis 395 n. Chr.	Alexandria.

Inhalt.

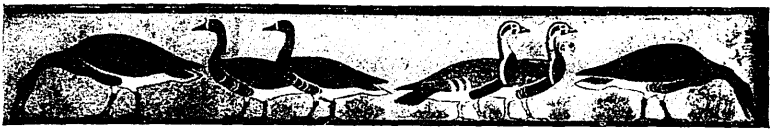


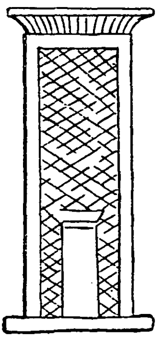
Abb. 1: Malerei aus einem Grabe zu Medum (Dynastie IV). *Kairo.* (s. Seite 20.)

I. Die prähistorische Zeit.

Eine Frage, gleich wichtig für die Kunstgeschichte wie für alle anderen Zweige der ägyptischen Kultur, drängt sich gleich im Anfang auf: Wo liegen die Wurzeln des eigentümlichen Baumes, welcher die Kultur des Pharaonenreiches verkörpert? Ist diese Kultur autochthon im Niltal selbst gewachsen oder kam sie von Asien oder Zentralafrika? Nach den Forschungen des letzten Jahrzehnts läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, daß die ägyptische Kultur eine semitisch afrikanische Mischkultur ist, daß die Ägypter selbst semitisierte Nubier sind. Die Ausgrabungen der letzten Jahre haben uns ganz unerwartet einen Einblick in diese ferne Zeit gestattet, in welcher sich allmählich der ägyptische Typus auf allen Gebieten der ägyptischen Kultur entwickelt hat. So können wir heute mit den Funden der neuesten Ausgrabungen und auf Grund von Rückschlüssen aus der historischen Zeit ein ungefähres Bild von der Kindheit des ägyptischen Volkes entwerfen, in welcher allmählich in einem langen Zeitraum die Formen sich entwickelt haben, welche auch für die gesamte spätere Kunstentwicklung bestimmend geblieben sind.

Betrachten wir zunächst das Erdreich, in welchem der Baum der ägyptischen Kultur wurzelt. So oft der von Herodot geprägte Satz zitiert worden ist, daß Ägypten ein Geschenk des Nils sei, so hat er darum nichts von seiner treffenden Wahrheit verloren. Schwerlich läßt sich besser und kürzer sagen, wie jener gewaltige Strom mit den aus dem abessynischen Hochlande hinabgeschwemmten Schlammmassen in vieltausendjähriger Arbeit südlich zwischen zwei Kalksteingebirgen eine schmale fruchtbare Oase geschaffen hat, um dann davor ein breites Marschland abzulagern. Aber der Flußgott Hape, wie die Ägypter den Nil nannten, knüpfte an sein

Geschenk eine Forderung, die vielleicht noch wertvoller war als das Geschenk selbst. Nur durch unablässige Arbeit ließ sich ihr Segen gewinnen, aber nicht durch die Arbeit des einzelnen, sondern durch das zielbewußte Zusammenarbeiten vieler Hände. Wenn der Nil Ende Juni das ganze Land mit seinem befruchtenden Wasser in einen gewaltigen See verwandelt hatte, da bedurfte es der einmütigen planmäßigen Organisation des ganzen Volkes, um durch Dämme und Kanäle hier ein Zuviel, dort ein Zuwenig zu beseitigen. So ist schon sehr früh durch die Natur des Landes die des Volkes entwickelt und bestimmt worden. Die Unterdrückung der Individualität gegenüber den gebieterischen Forderungen der Gesamtarbeit, unter diesem Zeichen ist der Geist des Ägyptertums geboren worden, und auch die Kunst hat sich unter diesem Zeichen entwickelt. Wir dürfen also nicht erstaunt sein, daß die ägyptische Kunstgeschichte gegenüber der griechischen nur selten künstlerische Individualitäten offenbart, und im großen ganzen nur eine Massenentwicklung an unserm Auge vorüberführt. Wenn in der griechischen Kunstgeschichte Meisternamen die Perioden bezeichnen, so werden dafür in einer zukünftigen ägyptischen lokale Schulen eintreten.


Abb. 2: Kapelle ältester Zeit.

Architektur.

Wie die Technik durch die besonderen Verhältnisse früh entwickelt wurde, so wird auch der Häuserbau bald über die rohesten Formen hinausgewachsen sein. Im wesentlichen hat das Klima den Charakter und wenn man unter dem Ausdruck nicht zu viel verstehen will den Stil des Wohnhauses beeinflußt. Vermutlich haben die Häuser der prähistorischen Zeit etwa so ausgesehen, wie die Hütten der zentralafrikanischen Völker, welche uns ja überhaupt am besten einen Begriff von der ägyptischen Urzeit geben. Dazu stimmt auch das, was sich aus den ältesten Formen der ägyptischen Hieroglyphen gewinnen läßt (s. Abb. 2).

Hütten aus Stroh oder Papyrusstengeln, die auch wohl durch Lehm gedichtet waren, werden die ältesten Behausungen gewesen sein. Teils waren sie rund, zeltartig, teils auch viereckig. An den Ecken wird man dem Stroh durch Zusammenbinden oder

durch Einsetzen von Stangen besonderen Halt gegeben haben — darin ist vielleicht der Ursprung des Rundstabes zu sehen. Auch das Urbild der Hohlkehle (s. Abb. 3) wird man in dieser Architekturperiode zu suchen haben. Wo das Stroh- oder Papyrushaus gleichsam die Lehre für den Lehmbewurf bildete und dieser — etwa bei dem Hause des Häuptlings — zu einer dicken Mauer verstärkt wurde, mußte man die Lehmwand notgedrungen so anlegen, daß der Fuß der Mauer besonders stark wurde. Infolgedessen fiel

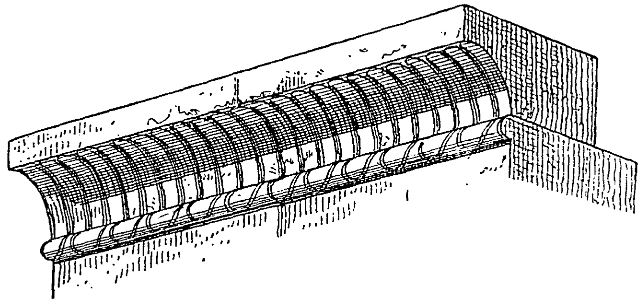


Abb. 3: Hohlkehle.

die ganze Mauer in leichter Böschung ab, wie die Dämme, welche man zu Bewässerungszwecken so zahlreich im Lande anlegen mußte. Dieses Ausladen der Mauer ist später in den Pylonenbauten auch in die Steinarchitektur übernommen worden.

Bildende Kunst.

Der Ägypter hat im Anfang seiner Entwicklung nicht anders gezeichnet als irgend ein anderes Naturvolk, er sah mit den Augen eines Kindes und bildete demgemäß. Es ist für die ersten Zeichenversuche eines Kindes charakteristisch, daß es bei der Wiedergabe eines Objektes alle Details berücksichtigt ohne irgend ein Gefühl für die Gesetze der Perspektive. Wenn ein Kind einen Menschen zeichnet, so wird es ihn zunächst in Kopf, Rumpf und Beine zerlegen, und jeden dieser Teile so genau und vollständig wie möglich wiedergeben. Diesem Prinzip zu liebe, wird es weiter — natürlich unbewußt — jedem Teil gegenüber den Standpunkt einnehmen, von dem aus das meiste zu sehen ist. So werden im wesentlichen das Gesicht und der Leib in Vorderansicht, die Beine und Füße in Seitenansicht aufgenommen, gelegentlich werden auch wohl beide

Standpunkte mit einander verbunden, je nachdem die Deutlichkeit und die Vollständigkeit dabei gewinnen können.

Ähnlich hat auch der Ägypter (s. Abb. 4) den menschlichen Körper so gezeichnet, daß er fast wie ein Mosaik verschiedener Perspektiven, wenn ich dem Wort den hier gewollten Sinn unterlegen darf, erscheinen muß. In dem Bestreben, so viel und so deutlich wie möglich zu zeichnen, nimmt man Kopf, Beine und Füße von der Seite auf, indem man aber das eine Auge und die Schultern in Vorderansicht gibt. Die Verbindung zwischen den von vorn gesehenen Schultern und den in der Seitenansicht gegebenen Schenkeln wird in außerordentlich geschickter Weise durch den Rumpf so hergestellt, daß dessen hintere Linie von vorn, die vordere aber von der Seite gezeichnet ist, die eigentliche Brücke bildet dabei der Unterleib, welcher, wie die Stellung des Nabels zeigt, in Dreiviertelprofil zu denken ist. Die offenen Hände werden von der Rückseite in voller Breite, die geschlossenen mit sichtbaren Nägeln von vorn aufgenommen. Die Füße sind von einer zwischen ihnen gedachten Stellung her aufgenommen. Auch sonst ist der Gesichtspunkt der Deutlichkeit überall maßgebend. Was nebeneinander ist und, in der richtigen Perspektive wiedergegeben, sich hier und da verdecken würde, wird übereinander gezeichnet, ja der Inhalt oder die Innenverzierung eines Gefäßes wird über demselben in allen Einzelheiten reproduziert. In dieser kindlichen Perspektive berührt sich naturgemäß die ägyptische Kunst mit der jedes anderen Volkes in ihren Anfängen. Es ist also nicht wunderbar, daß die ältesten auf Gefäßen (s. Abb. 5 u. 6) und in einem Grabe von Kom el Achmar (s. Abb. 7) zum Vorschein gekommenen Zeichnungen stark an die Zeichenversuche vieler Naturvölker in allen Weltteilen erinnern. Von der sicheren, schönen Linienführung der späteren Kunst ist in diesen ersten Versuchen noch nichts zu spüren.

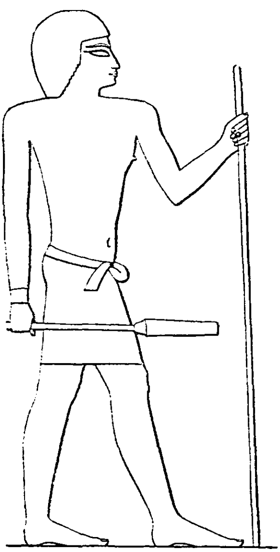


Abb. 4: Figur in Seitenansicht. (Grab des Meten.) *Berlin.*

So natürlich es ist, daß der Ägypter der Urzeit so gezeichnet hat, so unnatürlich ist es auf der anderen Seite, daß eine solche

naturwidrige kindliche Perspektive sich durch die ganze ägyptische Kunstgeschichte hindurch behauptet hat. Es ist, als ob eine im vollen Leben begriffene Kunstentwicklung plötzlich unter einem eisigen Hauch erstarrt wäre. Aus ersten tastenden Zeichenversuchen wurde ein Stil, eine Manier. Das ist keine natürliche Entwicklung, hier müssen ganz besondere äußere Einflüsse in den natürlichen Gang der Dinge eingegriffen haben. Aber das Wie entzieht sich unserer Kenntnis, höchstens ist eine Vermutung erlaubt. Als die ägyptische Kunst am Ende ihrer Entwicklung mit der hellenischen bekannt wurde, führte diese Bekanntschaft nicht etwa dem schon verdorrten Baume neue Kräfte zu, sondern die Wirkung war die, daß der letzte Rest von schöpferischer Kraft unter dem neuen Geist völlig erstarrte. Die neue fremde Kunst wurde von der alten einheimischen nur als ein Feind empfunden, gegen den sie sich völlig abschloß. Ja, jetzt wurde jede neue



Abb. 5: Eingeritzte Figuren auf einem Gefäß der prähistorischen Zeit.

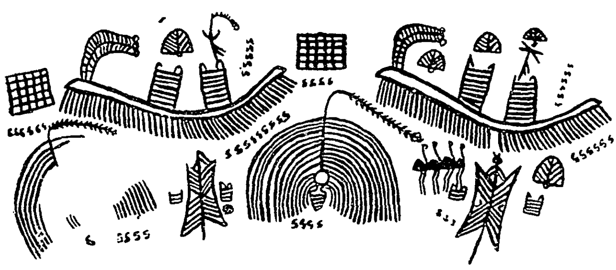


Abb. 6: Darstellung von Schiffen (?), Bäumen und Vögeln auf einem Gefäß der prähistorischen Zeit.

schöpferische Regung innerhalb der alten Kunst als eine Annäherung an den verhaßten neuen Geist empfunden und verfolgt, so daß nun in der ägyptischen Kunst der Versteinerungsprozeß begann. Sollte es in der ältesten Zeit ähnlich gewesen sein? Man könnte sich etwa vorstellen, daß die Anfangskunst der afrikanischen Urbevölkerung des Niltals durch die Einwanderer-Bevölkerung, welche später die herrschende Klasse wurde, plötzlich in ihrer Entwicklung unterbrochen wurde. Der Autoch-

thonenstolz der Urbevölkerung wird nun die eigene Kunst als ein heiliges Erbe und jede Änderung als eine Entweihung empfunden haben. Wenn die neuen Ankömmlinge keine eigene überlegene Kunst mitbrachten, so übernahmen sie die alte Kunst in derselben Weise, wie später die Hyksos, die Ptolemäer oder römischen Kaiser, die ja mit ängstlicher Scheu, dem Volksempfinden zu liebe, die alten Formen auch in der Kunst unangetastet ließen. — Aber wie gesagt, das ist nur eine der Hypothesen, mit welcher

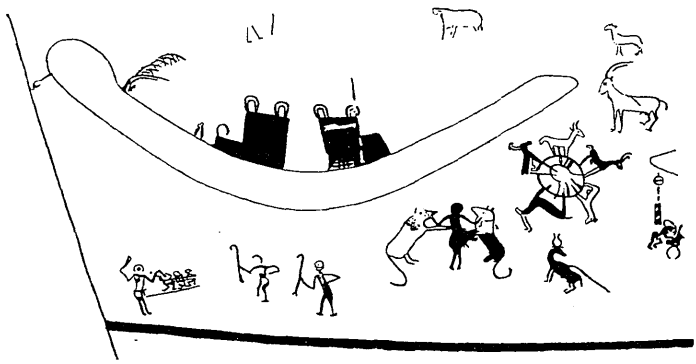


Abb. 7: Zeichnungen aus einem Grabe in Kom el Achmar.

man sich dieses Stehenbleiben der Kunstentwicklung klar machen kann.

War nun auch in Ägypten ein fester Stil verfrüht entwickelt worden, noch bevor die Kunst einen jener Höhepunkte erreicht hatte, wo die Ausbildung fester Formen naturgemäß ist, so war damit nicht jede Entwicklung abgeschnitten, aber die großen Linien waren doch für die Kunstentwicklung fest und unverrückbar vorgezeichnet.

II. Die Frühzeit.

Die Epoche war im wesentlichen durch die Kämpfe ausgefüllt, welche zu der Einigung Ober- und Unterägyptens unter Menes geführt haben, dessen Grab wir noch besitzen. Für große Werke, wie sie das alte Reich schaffen konnte, wird diese Periode noch nicht die Kraft besessen haben.

Architektur.

Wie alle Gebiete der Technik, so zeigt auch die Architektur in dieser Zeit bereits eine hohe Entwicklung. Nicht nur mit Ziegeln, sowohl Luftziegeln, wie gebrannten und glasierten, sondern auch mit behauenen Steinen wurde gebaut, und zwar sowohl mit weichem (Kalkstein) wie hartem Gestein (Granitplatten).

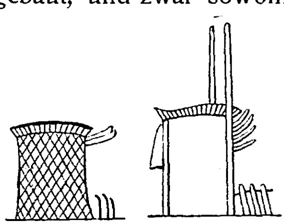


Abb. 8 u. 9: Tempel ältester Zeit.

Von den Profanbauten dieser Zeit ist nichts erhalten. Das Aussehen der Tempel können wir aus Hieroglyphen erschließen, welche uns Hütten aus Holz und Flechtwerk zeigen, davor anscheinend Flaggenmasten und einen Zaun (s. Abb. 8 u. 9). Die ersteren sind noch später üblich geblieben, der letztere könnte als Vorläufer des Walls gefaßt werden, welcher später jede Tempelanlage umschloß.

Die Gräber dieser Zeit sind eigentlich nur Proviantkammern für den Eigentümer des Grabes. Außer für den Toten, welcher in hockender Stellung darin beigesetzt wird (s. Abb. 10), ist nur noch für die Beigaben Platz, welche der Tote im Jenseits genießen oder benutzen soll. Die Königsgräber werden daher zu

gewaltigen Magazinanlagen (Grab des Menes). Auf einen besonderen Raum, in welchem der Kultus des Toten stattfindet, ist anscheinend in dieser Zeit noch nicht Bedacht genommen.



Abb. 10: Prähistorisches Hockergrab in El Ahaiwa.

Von besonderer Bedeutung für die Folgezeit ist das neuerdings wieder aufgefundene Grab des Menes (s. Abb. 11), des ersten Herrschers der ersten Dynastie geworden, da seine Anlage der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung zur Mastaba und zur Pyramide geworden ist. Fünf untereinander verbundene Räume, deren mittelster die Grabkammer war, während die anderen Räume als Proviantkammern dienten, wurden von einem Schalenbau

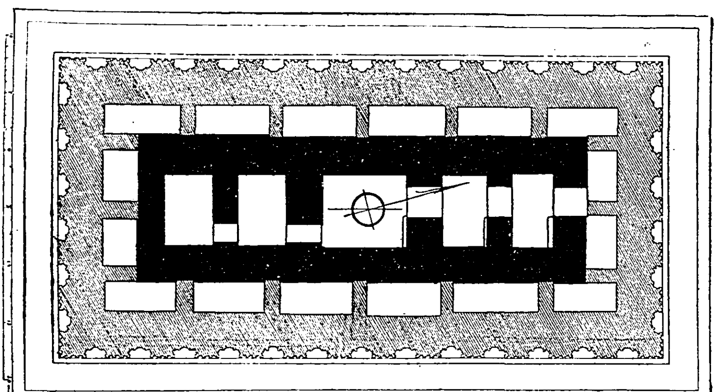


Abb. 11: Grab des Königs Menes in Nagada.

umgeben. Die nach oben leicht verjüngte Außenwand des so entstandenen massiven rechteckigen Baues wurde nischenartig

durch vorspringende Pfeiler gegliedert, die selbst wieder ausgenischt waren. In dieser Pilaster-Fassade sowie der rings umlaufenden Grenzmauer kommt der festungsartige Charakter des Ganzen zum Ausdruck. Übrigens werden auch die Sarkophage des alten Reiches (z. B. der des Mykerinos) (s. Abb. 12) mit einer solchen Lisenenfassade dekoriert. Der Sarkophag ist dann gleichsam ein zweites verkleinertes Abbild des Grabes, in dem der Verstorbene wohnt.

Malerei und Relief.

Wenn hier wie später zwei Kunsterscheinungen in gewissem Sinne identifiziert werden, die wir heute streng scheiden, so beruht es darauf, daß für den Ägypter beide in der Tat zusammenfielen und sich, wie unten ausgeführt ist, nur in der Art der Ausführung unterschieden. Freilich zeigen die Reliefs dieser

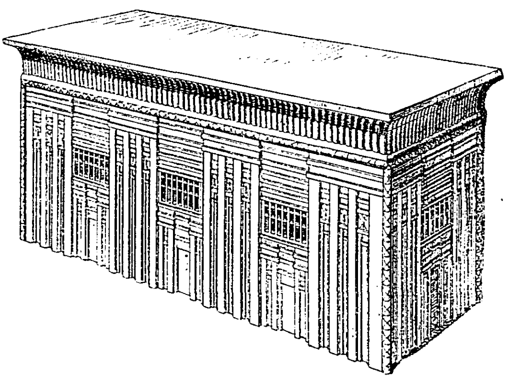


Abb. 12: Sarg des Mykerinos.

Frühzeit starke Ansätze zu einem Reliefstil, die auch im alten Reich hier und da noch nachwirken, z. B. in der Behandlung der Muskeln. Diese Reliefs finden sich auf den Prunkkeulen und Prunkpaletten, welche die Könige der ersten Dynastien in das alte Horusheiligtum zu Hierakonpolis geweiht hatten. Hier ist alles Vollendung, ja bisweilen ist eine Manier durchzufühlen, welche den Abschluß einer langen Entwicklung bedeutet, deren Anfänge die oben besprochenen Malereien darstellen.

gewaltigen Magazinanlagen (Grab des Menes). Auf einen besonderen Raum, in welchem der Kultus des Toten stattfindet, ist anscheinend in dieser Zeit noch nicht Bedacht genommen.



Abb. 10: Prähistorisches Hockergrab in El Ahaiwa.

Von besonderer Bedeutung für die Folgezeit ist das neuerdings wieder aufgefundene Grab des Menes (s. Abb. 11), des ersten Herrschers der ersten Dynastie geworden, da seine Anlage der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung zur Mastaba und zur Pyramide geworden ist. Fünf unter einander verbundene Räume, deren mittelster die Grabkammer war, während die anderen Räume als Proviantkammern dienten, wurden von einem Schalenbau

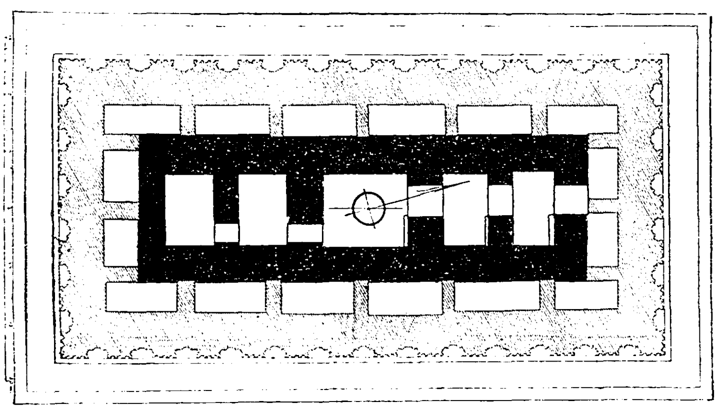


Abb. 11: Grab des Königs Menes in Nagada.

umgeben. Die nach oben leicht verjüngte Außenwand des so entstandenen massiven rechteckigen Baues wurde nischenartig

durch vorspringende Pfeiler gegliedert, die selbst wieder ausgenischt waren. In dieser Pilaster-Fassade sowie der rings umlaufenden Grenzmauer kommt der festungsartige Charakter des Ganzen zum Ausdruck. Übrigens werden auch die Sarkophage des alten Reiches (z. B. der des Mykerinos) (s. Abb. 12) mit einer solchen Lisenenfassade dekoriert. Der Sarkophag ist dann gleichsam ein zweites verkleinertes Abbild des Grabes, in dem der Verstorbene wohnt.

Malerei und Relief.

Wenn hier wie später zwei Kunsterscheinungen in gewissem Sinne identifiziert werden, die wir heute streng scheiden, so beruht es darauf, daß für den Ägypter beide in der Tat zusammenfielen und sich, wie unten ausgeführt ist, nur in der Art der Ausführung unterschieden. Freilich zeigen die Reliefs dieser

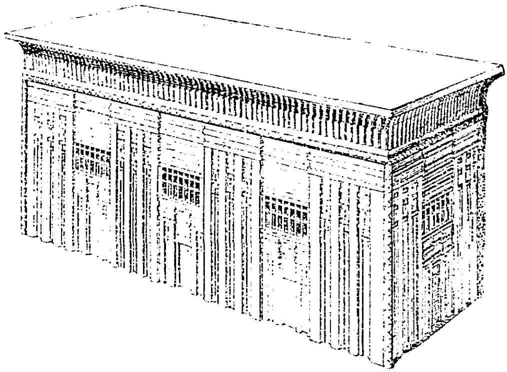


Abb. 12: Sarg des Mykerinos.

Frühzeit starke Ansätze zu einem Reliefstil, die auch im alten Reich hier und da noch nachwirken, z. B. in der Behandlung der Muskeln. Diese Reliefs finden sich auf den Prunkkeulen und Prunkpaletten, welche die Könige der ersten Dynastien in das alte Horusheiligtum zu Hierakonpolis geweiht hatten. Hier ist alles Vollendung, ja bisweilen ist eine Manier durchzufühlen, welche den Abschluß einer langen Entwicklung bedeutet, deren Anfänge die oben besprochenen Malereien darstellen.

Plastik.

Die bislang bekannt gewordenen Königsstatuen zeigen bereits den Typus der späteren Epochen. Sie entsprechen stilistisch durchaus den Reliefdarstellungen (s. Abb. 13) und offenbaren völlige Reife ja eine gewisse Glätte, die wir später in der saitischen Renaissanceperiode wieder antreffen (s. Abb. 14). Es ist

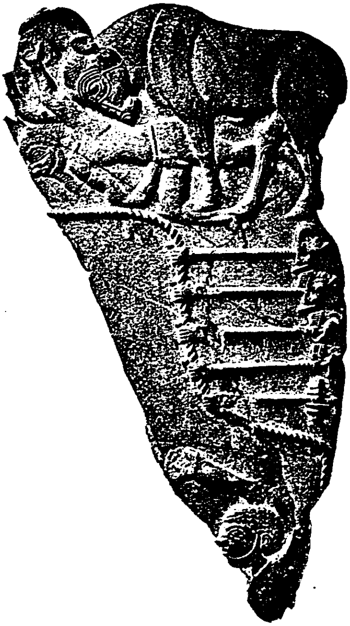


Abb. 13: Der König in Gestalt eines Stieres triumphiert über seine Feinde. (Grüner Schiefer.) *Louvre.*



Abb. 14: Königskopf der Frühzeit (Kalkstein). *Kairo.*

derselbe glatte schematische Stil, der uns auch an den vortrefflichen Elfenbeinstatuetten dieser Zeit begegnet.

Schwerlich ist es nur die Schuld des sehr spröden Materials, daß die ältesten Statuen von Privatpersonen einen unbeholfenen, gebundenen Stil zeigen (s. Abb. 15). Es hängt das wohl mehr mit den religiösen Vorstellungen zusammen, welchen diese Statuen dienten, auf die ich im nächsten Abschnitt zurückkomme. Charakteristisch für diese Statuen der Frühzeit ist die Anbringung der Hieroglyphen in flacher Reliefausführung.

Kleinkunst.

Die hohe Entwicklung der Technik zeigt sich darin, daß die härtesten Materialien virtuos bearbeitet wurden. Die Metallbearbeitung wie die Fayencetechnik waren bereits bekannt, aber anscheinend noch nicht so stark betrieben wie später. Der Stein steht doch in dieser das Ende der Steinzeit bedeutenden Epoche noch überall im Vordergrunde.



Abb. 15: Statuette eines Beamten der Frühzeit (Dunkler Granit). *Leiden.*

Die Keramik verfügt bereits über einen großen Formenreichtum, doch war in dieser Zeit der Gebrauch der Töpferscheibe noch nicht üblich. Die Gefäße sind meist mit roter Okerfarbe bemalt und poliert, der Rand ist häufig dadurch geschwärzt worden, daß man ihn der Hitze besonders stark ausgesetzt hat. Wellen- und Spiralornamente, auch rohe Blattverzierungen sind meist aufgemalt, gelegentlich ist auch ein Ornament (so die Wellenlinie) plastisch aufgesetzt, oder die Verzierungen sind in den noch feuchten Ton eingeritzt und mit einer weißen gipsartigen Masse ausgefüllt. Auf Farbenwirkung ist noch wenig Wert gelegt worden.

Plastik.

Die bislang bekannt gewordenen Königsstatuen zeigen bereits den Typus der späteren Epochen. Sie entsprechen stilistisch durchaus den Reliefdarstellungen (s. Abb. 13) und offenbaren völlige Reife ja eine gewisse Glätte, die wir später in der saitischen Renaissanceperiode wieder antreffen (s. Abb. 14). Es ist

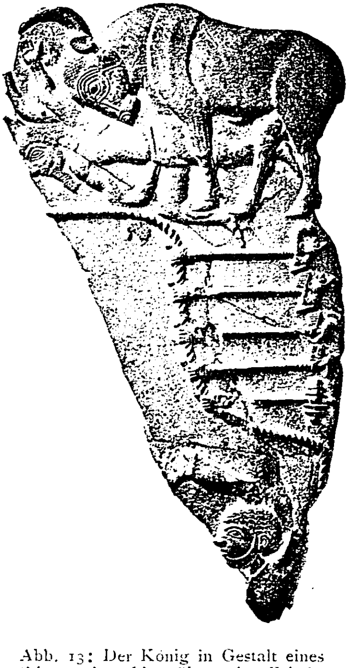


Abb. 13: Der König in Gestalt eines Stieres triumphiert über seine Feinde. (Grüner Schiefer.) *Louvre*.



Abb. 14: Königskopf der Frühzeit (Kalkstein). *Kairo*.

derselbe glatte schematische Stil, der uns auch an den vortrefflichen Elfenbeinstatuetten dieser Zeit begegnet.

Schwerlich ist es nur die Schuld des sehr spröden Materials, daß die ältesten Statuen von Privatpersonen einen unbeholfenen, gebundenen Stil zeigen (s. Abb. 15). Es hängt das wohl mehr mit den religiösen Vorstellungen zusammen, welchen diese Statuen dienten, auf die ich im nächsten Abschnitt zurückkomme. Charakteristisch für diese Statuen der Frühzeit ist die Anbringung der Hieroglyphen in flacher Reliefausführung.

Kleinkunst.

Die hohe Entwicklung der Technik zeigt sich darin, daß die härtesten Materialien virtuos bearbeitet wurden. Die Metallbearbeitung wie die Fayencetechnik waren bereits bekannt, aber anscheinend noch nicht so stark betrieben wie später. Der Stein steht doch in dieser das Ende der Steinzeit bedeutenden Epoche noch überall im Vordergrunde.



Abb. 15: Statuette eines Beamten der Frühzeit (Dunkler Granit). *Leiden.*

Die Keramik verfügt bereits über einen großen Formenreichtum, doch war in dieser Zeit der Gebrauch der Töpferscheibe noch nicht üblich. Die Gefäße sind meist mit roter Okerfarbe bemalt und poliert, der Rand ist häufig dadurch geschwärzt worden, daß man ihn der Hitze besonders stark ausgesetzt hat. Wellen- und Spiralornamente, auch rohe Blattverzierungen sind meist aufgemalt, gelegentlich ist auch ein Ornament (so die Wellenlinie) plastisch aufgesetzt, oder die Verzierungen sind in den noch feuchten Ton eingeritzt und mit einer weißen gipsartigen Masse ausgefüllt. Auf Farbenwirkung ist noch wenig Wert gelegt worden.

III. Das alte Reich.

So arm diese Epoche anscheinend an äußeren Ereignissen war, so bedeutete sie doch eine Zeit kraftvoller Entwicklung. Starke Könige führten eine straffe Organisation durch, welche die einst selbständigen Gaufürsten mit starker Hand niederhielten. So konnten die Könige für ihre Grabbauten über ein ganzes Volk verfügen, dessen Geschichte lange Zeit unter dem Zeichen der Pyramidenbauten stand. Einer Lokalentwicklung war diese Zeit der Zentralisation nicht günstig. Erst mit dem Zerfall des Reiches in Einzelstaaten, als das mittlere Reich sich vorbereitete, blühen die Lokalschulen auf.

Architektur.

Von dem Profanbau dieser Zeit können wir uns keine genaue Vorstellung machen. Auch die Trümmer eines alten Palastes in Ziegelbau, welche jüngst unter dem Sonnentempel von Abu Gorab zum Vorschein gekommen sind, reichen dazu nicht aus.

Mehr wissen wir jetzt vor allem durch die Ergebnisse der letzten deutschen Ausgrabungen in Abusir über den Tempelbau des A. R. Die kahlen Wände des in die ältesten Zeit gesetzten in der Nähe des Sphinx von Gize gelegenen Tempels, dessen Datierung übrigens noch immer unsicher ist, hatte zu dem Glauben geführt, daß die alten Tempel schmucklose und kahle Wände gezeigt hätten. Das Heiligtum des Sonnengottes Re in Abu Gorab, sowie der Totentempel des Ne-user-Re in Abusir haben uns eines anderen belehrt. Danach dürfen wir jetzt annehmen, daß die

Tempel des A. R. bereits nach demselben Prinzip ausgeschmückt waren, wie die der späteren Epochen. Das erwähnte Sonnenheiligtum selbst, eine Schöpfung des alten Reiches, welche diese Zeit nicht überdauerte, stand auf einem niedrigen Hügel, welcher künstlich unter Niederlegung eines alten dort einst befindlichen Palastes zur Baufläche umgestaltet worden war. Auf der so gewonnenen Plattform (75×100 m) wurde der Tempel in Gestalt eines offenen, rings von bedeckten Räumen umgebenen Hofes errichtet, in dessen westlicher Hälfte sich der Fetisch des Sonnengottes, ein mächtiger Obelisk, auf einem geböschten Sockel erhob (s. Abb. 16). Vor der Ostseite der Obelisken befand sich ein gewaltiger Alabasteraltar (5,50×6 m bei 1,20 m Höhe), aus 5 Blöcken zusammengesetzt. Er war ebenso wie andere Vorrichtungen in dem Hofe für die Opfer bestimmt, welche an

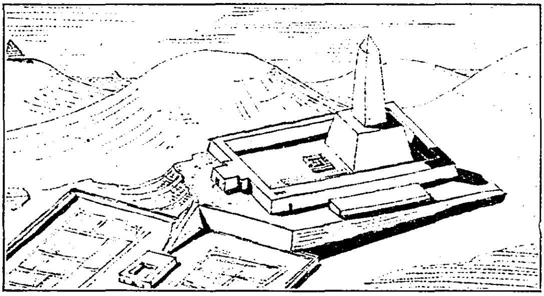


Abb. 16: Sonnentempel der fünften Dynastie in Abusir.

bestimmten Festtagen hier dargebracht wurden. Die bedeckten Räume sind großenteils mit schönen Reliefs ausgeschmückt, die Decke ganz wie bei den späteren Bauten als Himmel mit gelben Sternen auf blauem Grund ornamentiert.

Auch der durch die letzten deutschen Ausgrabungen in Abusir zu Tage geförderte Grabtempel des Königs Ne-woser-Re zeigt schon die wesentliche Anlage späterer Tempelbauten, von der weiter unten die Rede sein wird. Die drei Haupträume Säulenhof, breiter Saal und der zuhinterst liegende tiefe Raum sind nachweisbar.

Der Säulenhof war von 4×6 Papyrusbündelsäulen getragen, sein Pflaster und die Wandsockel mit schwarzen Basaltplatten verkleidet. Diese schwarzen Wandsockel sind in den Gräbern der Privatleute in schwarzer Bemalung nachgeahmt worden. Daß

von den Tempeln des alten und auch des mittleren Reiches so wenig erhalten geblieben ist, liegt daran, daß sie an berühmten Kultstätten — an kleinen Orten wurden sie nicht selten Steinbrüche für andere Bauten — den Um- und Anbauten späterer Herrscher zum Opfer fielen. Dazu kommt, daß die alten Tempel vielfach in Luftziegeln aufgeführt waren, daß die Säulen aus Holz waren, so daß sehr bald auch Restaurationsarbeiten notwendig wurden. Nicht selten rühmen sich die Herrscher des neuen Reiches, daß sie solche alte Tempel nach ihrem Verfall wieder in Stein aufbauten.

Gräber.

Das rechte Verständnis für die Bedeutung und Einrichtung der Gräber läßt sich nur im Lichte der Vorstellungen gewinnen, welche sich der Ägypter von dem Fortleben der Seele nach dem Tode machte. Nach ägyptischem Glauben war der Mensch ein Doppelwesen, nicht Körper und Seele, sondern Urbild und Spiegelbild, Doppelgänger oder wie man sonst die ägyptische Bezeichnung Ka wiedergeben will. Dieser Ka wurde mit dem Menschen geboren, mit ihm war er jung und alt. Starb der Mensch, so blieb der Ka als die unvergängliche Substanz zurück. Der Tod bedeutete dem Ägypter nur den Untergang des Originals, die Kopie blieb erhalten und lebte weiter in unbegrenzt freier Bewegung, aber vermöge ihrer feineren Substanz den leiblichen Augen unsichtbar, nur in Träumen oder Visionen den Angehörigen erkennbar. Diesem Ka-Geist galt der Totenkultus, dessen letzter Zweck ist, für das Wohlbefinden des Ka zu sorgen. Denn so segensvoll dieser sich den fürsorglichen Angehörigen erwies, so unheilvoll konnte er werden, wenn er vernachlässigt wurde. Blieb er doch ein Mensch in seiner ganzen Konstitution, in seinen Bedürfnissen und Leidenschaften. Wenn auch sein Körper nicht aus Fleisch und Blut bestand, wenn er auch ein mehr luftiges Wesen war und seine Nahrung daher anders beschaffen war als die der lebenden Menschen — er konnte auch Fiktivgaben genießen — so waren ihm Hunger und Durst ebenso quälend wie dem Menschen. Wehe wenn er, wie es in einem alten Text geschildert wird, sich von Kot und Urin nähren mußte, dann konnte sein Zorn unabsehbares Elend über die Familie bringen. Es war also notwendig dem Ka ein

Obdach zu bereiten, in welchem er behaglich lebend dankbar der Angehörigen gedachte. Noch sicherer aber war es — und das ward bezeichnenderweise früh Sitte — wenn der Ägypter schon zu Lebzeiten selbst für seinen Ka sorgte, indem er sich sein Grab, seine »Wohnung der Ewigkeit«, anlegte.

Dabei war der wichtigste und nächste Gesichtspunkt, diesen Bau als »einen Bau der Ewigkeit« zu errichten, und es hat längerer Zeit bedurft, ehe auch andere Erwägungen mitwirkten.

Wo es irgend anging, wurden die Gräber nicht im Schwemmland, sondern in der Wüste angelegt. Der charakteristische Grabbau der Großen des alten Reiches ist die Mastaba (s. Abb. 17).

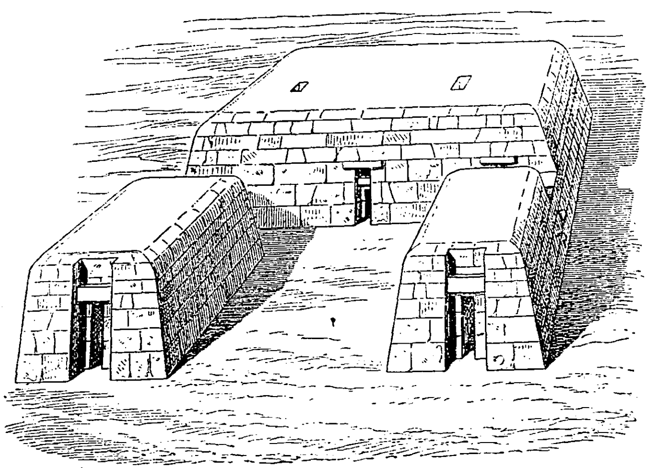


Abb. 17: Mastabas des alten Reiches.

So bezeichnet man mit dem arabischen Worte »Bank« einen allseitig geböschten massiven Bau aus Ziegeln und Steinquadern, der sich pyramidenartig aber in spitzerem Winkel (75^0) von der rechteckigen Grundfläche erhebt und in mäßiger Höhe abgestumpft ist, so daß der Durchschnitt ein Trapez ist. Vermutlich ist das Urbild der Stein- oder Rasenhügel, welcher sich über dem Grabe der ältesten Zeit erhob, eine Grube, in welcher der Tote mit den Beigaben ruhte, in Stein übersetzt worden. Dabei erkennt man deutlich, wie der von einem Schalenbau umschlossene Kernbau von dem Königsgrab des alten Reiches beeinflußt ist. Vor der Plattform führte ein mit Geröll gefüllter Schacht zu der tief im Felsboden ausgearbeiteten Grabkammer. Vielleicht wurden

über diesem Schacht die Opfer dargebracht, so daß er ähnlich einer noch am Kongo beobachteten Sitte wie ein Kanal dem Toten Speise und Trank zuführte. Die Mastabas sind meist mit der Schmalseite von Norden nach Süden orientiert. An der Ostseite befand sich eine türartig ornamentierte Nische, in mehr oder weniger sorgfältiger Ausführung, welche das Tor zwischen Diesseits und Jenseits darstellte. Die Dekorationsmotive dieser Tür sind der Fassade des Menesgrabes entlehnt und zeigen deutlich die Einwirkung des Ziegelbaues auf die Steinarchitektur. Vor der Scheintür brachte die Familie, nach dem Westen, dem

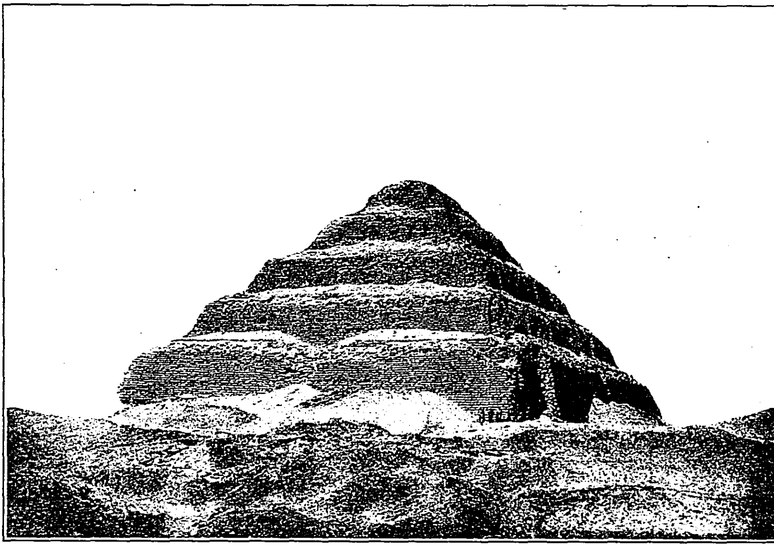


Abb. 18: Die Stufenpyramide des Königs Zoser zu Sakkara (Dyn. III).

Reich der Toten, schauend, das Totenopfer dar. Allmählich wurde diese Nische zu einem Kultraume erweitert, in dessen hintere Wand die Tür verlegt wurde, und weiter wurde der Steinkern in ein Haus verwandelt, welches alle Bequemlichkeiten des Wohnhauses bot. Was es an Dauerhaftigheit durch diese Aushöhlung verloren hatte, gewann der Ka an Bequemlichkeit. Je größer der Reichtum des Lebenden gewesen war, um so größere Ansprüche durfte der Ka stellen. So sind manche Gräber wahre Paläste geworden. Diese Gräber der Großen liegen straßenförmig um das große Königsgrab, die Pyramide. Wenn irgendwo plan-

mäßig die weitere Umgebung einer Pyramide vom Sande befreit worden wäre, so würde man dort durch die Straßen einer Totenstadt schreiten.

Königsgräber.

Neben der Mastaba ist unter den Großen des alten Reiches auch noch das Magazingrab gebräuchlich, eine Imitation des Königsgrabes der Frühzeit. Eben diese Nachahmung entwertete den alten Typus des Königsgrabes und schuf mittelbar eine neue

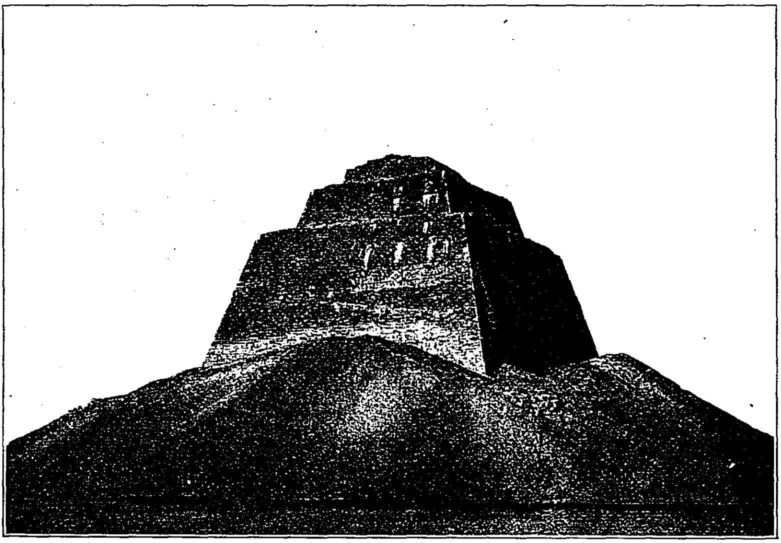


Abb. 19: Die Pyramide des Snofru zu Medum (Dyn. IV).

Form, die Pyramide, welche sich aus der Mastaba entwickelt hat, die ja ihrerseits aus dem Menesgrabe entstanden ist. Wir können die Entwicklungsreihe bis zur Pyramide hin noch deutlich aufzeigen. Als Grundmotiv dieser Entwicklung darf der Gedanke gelten, den Königsbau durch Höhen- und Breitenentwicklung über die Gräber der Untertanen hervorragen zu lassen. Die älteste Übergangsform zeigt die Stufenpyramide des Königs Zoser zu Sakkarah (s. Abb. 18), die zeitlich zwischen Frühzeit und altem Reich steht. Um den erhöhten Kernbau der Mastaba wird ein etwas niedrigerer Schalenbau stockwerkartig so gelegt, daß

über diesem Schacht die Opfer dargebracht, so daß er ähnlich einer noch am Kongo beobachteten Sitte wie ein Kanal dem Toten Speise und Trank zuführte. Die Mastabas sind meist mit der Schmalseite von Norden nach Süden orientiert. An der Ostseite befand sich eine türartig ornamentierte Nische, in mehr oder weniger sorgfältiger Ausführung, welche das Tor zwischen Diesseits und Jenseits darstellte. Die Dekorationsmotive dieser Tür sind der Fassade des Menesgrabes entlehnt und zeigen deutlich die Einwirkung des Ziegelbaues auf die Steinarchitektur. Vor der Scheintür brachte die Familie, nach dem Westen, dem

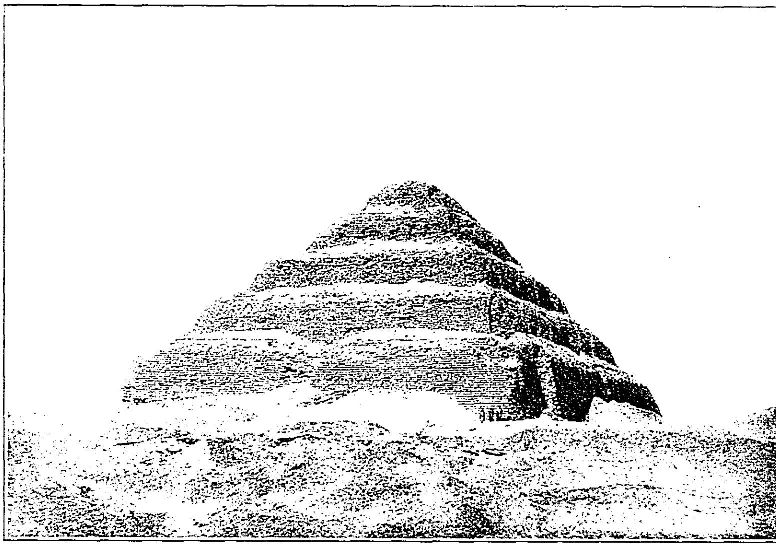


Abb. 18: Die Stufenpyramide des Königs Zoser zu Sakkara (Dyn. III).

Reich der Toten, schauend, das Totenopfer dar. Allmählich wurde diese Nische zu einem Kultraume erweitert, in dessen hintere Wand die Tür verlegt wurde, und weiter wurde der Steinkern in ein Haus verwandelt, welches alle Bequemlichkeiten des Wohnhauses bot. Was es an Dauerhaftigheit durch diese Aushöhlung verloren hatte, gewann der Ka an Bequemlichkeit. Je größer der Reichtum des Lebenden gewesen war, um so größere Ansprüche durfte der Ka stellen. So sind manche Gräber wahre Paläste geworden. Diese Gräber der Großen liegen straßenförmig um das große Königsgrab, die Pyramide. Wenn irgendwo plan-

mäßig die weitere Umgebung einer Pyramide vom Sande befreit worden wäre, so würde man dort durch die Straßen einer Totenstadt schreiten.

Königsgräber.

Neben der Mastaba ist unter den Großen des alten Reiches auch noch das Magazingrab gebräuchlich, eine Imitation des Königsgrabes der Frühzeit. Eben diese Nachahmung entwertete den alten Typus des Königsgrabes und schuf mittelbar eine neue

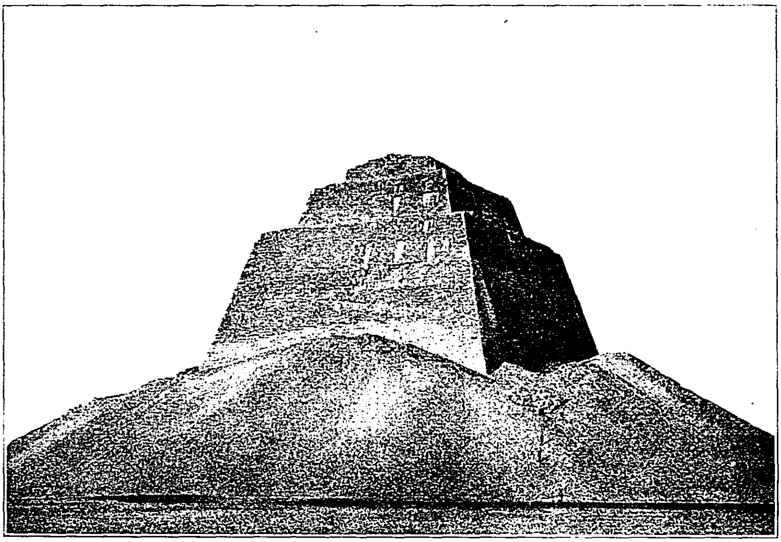


Abb. 19: Die Pyramide des Snofru zu Medum (Dyn. IV).

Form, die Pyramide, welche sich aus der Mastaba entwickelt hat, die ja ihrerseits aus dem Menesgrabe entstanden ist. Wir können die Entwicklungsreihe bis zur Pyramide hin noch deutlich aufzeigen. Als Grundmotiv dieser Entwicklung darf der Gedanke gelten, den Königsbau durch Höhen- und Breitenentwicklung über die Gräber der Untertanen hervorragen zu lassen. Die älteste Übergangsform zeigt die Stufenpyramide des Königs Zoser zu Sakkarah (s. Abb. 18), die zeitlich zwischen Frühzeit und altem Reich steht. Um den erhöhten Kernbau der Mastaba wird ein etwas niedrigerer Schalenbau stockwerkartig so gelegt, daß

jedes Stockwerk gegen das untere eingezogen ist. Eine weitere Etappe in der Entwicklung zur Pyramidenform bezeichnet die Pyramide des Königs Snofru (s. Abb. 19), des Vorgängers des Cheops, zu Medum. Hier ist die Grundfläche bereits quadratisch und der Neigungswinkel schon der der eigentlichen Pyramiden geworden. Snofru ist also der Schöpfer des eigentlichen Pyramidentypus, den in vollendeter Form die Pyramiden des Cheops, Chephren und Mykerinos zu Gize zeigen (s. Abb. 20). Hier sind die Stufen ausgefüllt worden, und im Altertum, als noch die äußere Bekleidung, der Pyramidenmantel, erhalten war, hoben sich diese Pyramiden mit glatten, geböschten Flächen aus dem Wüstensand.

Die Baugeschichte der Pyramiden stellt sich nach Borchardts Forschungen so: »Die Pyramidenerbauer entwarfen zuerst den Bau ihrer Gräber in mäßigen Dimensionen. Bei der Ausführung dieses

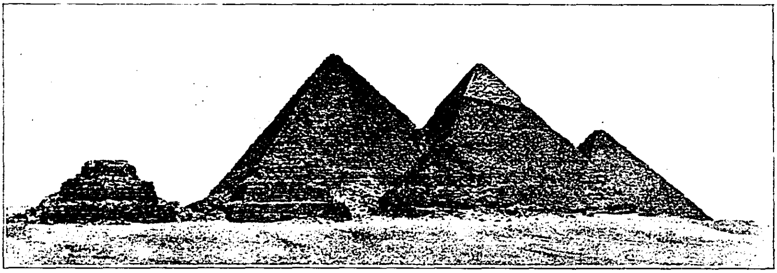


Abb. 20: Die Pyramiden des Cheops, Chephren und Mykerinos bei Gize (Dyn. IV).

ersten Entwurfes beließen es die meisten Könige, andere, denen Zeit oder Umstände günstiger waren, vergrößerten jedoch meist vor Fertigstellung ihres ersten Projektes den Bau entweder durch Anbauten ohne Änderung der Gänge und Kammern oder änderten überhaupt das erste Projekt einschließlich Kammern u. s. w. in ein größeres um. Unter Umständen wurde sogar eine nochmalige zweite Vergrößerung des Entwurfes vorgenommen.« Östlich von den Pyramiden lag der zugehörige Kulttempel, der seit Snofru ein freiliegender Bau war.

Der gewaltige Eindruck, welchen die Pyramiden seit Jahrtausenden auf die Beschauer gemacht haben, wird weniger durch die Form als durch die kolossalen Dimensionenen hervorgerufen. Der ägyptische Architekt erstrebte eine breite monumentale Massenwirkung, keine lebendige Gliederung wie etwa die griechische oder gotische Architektur. Auch hier ist die Landschaft bestimmend

gewesen, denn in einer weiten Ebene kann man sich kaum eine gewaltiger wirkende Architekturform denken als eine Pyramide. Für den ägyptischen Architekten kam freilich noch ein anderes hinzu, ihn hat eine ähnliche, man kann sagen, naive Idee zu den kolossalen Dimensionen geführt, wie sie den Zeichner leitete, der die Bedeutung des Königs in offiziellen Darstellungen dadurch andeutete, daß er ihn in größerem Maßstabe zeichnete als die gewöhnlichen Sterblichen. Wie Riesen ragen die Pyramiden über die Gräber der Zeitgenossen. Sicher hat der Architekt für eine große Idee einen großen Ausdruck gefunden. Für einen »Bau der Ewigkeit« konnte keine massivere Form gefunden werden als die Pyramide mit ihren mehr in die Breite als in die Höhe strebenden Massen. Und so diente sie auch dem Zwecke, welchen sie nach den Erwartungen ihres Erbauers vor allem erfüllen sollte, dem Schutz der Leiche. Vor allem aber haben sie sich als »Bauten der Ewigkeit« behauptet, denn noch lange wird das stolze Wort eines arabischen Bewunderers gelten: »Alles fürchtet die Zeit, aber die Zeit fürchtet die Pyramiden«.

Malerei.

Wie schon oben bemerkt wurde, existierte für den Ägypter kein wesentlicher Unterschied zwischen Malerei und Relief. Die Ansätze zu einem besonderen Reliefstil, welchen die Werke der Frühzeit zeigen, haben keine Fortbildung gefunden. So ist in der ägyptischen Kunst das Relief nur eine dauerhaftere[1] und kostspieligere Art der Zeichnung. Man unterscheidet im einzelnen Flachrelief, Tiefrelief und Umrißrelief (relief en creux). Die erste Art wird besonders gern bei matter Beleuchtung im Innern eines Baues, die zweite bei scharfem Außenlicht verwendet. Das Relief, bei welchem die Konturen statt mit dem Pinsel mit dem Grabstichel ausgeführt sind, wird beliebig verwendet und ist charakteristisch für die Verfalls-Perioden, welche schnell und billig arbeiten. Die Zeichnungen selbst sind silhouettenartig ohne jeden Schatten, der ihnen erst das plastische Leben verleiht. Aber bewunderungswürdig ist die sichere und edle Linienführung, welche diese in sich unvollkommenen Zeichnungen hoch über die perspektivisch ver-

1) Es ist deshalb in der Frühzeit bevorzugt, wo man ja auch sonst das Prinzip der Dauerhaftigkeit betonte.

jedes Stockwerk gegen das untere eingezogen ist. Eine weitere Etappe in der Entwicklung zur Pyramidenform bezeichnet die Pyramide des Königs Snofru (s. Abb. 19), des Vorgängers des Cheops, zu Medum. Hier ist die Grundfläche bereits quadratisch und der Neigungswinkel schon der der eigentlichen Pyramiden geworden. Snofru ist also der Schöpfer des eigentlichen Pyramidentypus, den in vollendeter Form die Pyramiden des Cheops, Chephren und Mykerinos zu Gize zeigen (s. Abb. 20). Hier sind die Stufen ausgefüllt worden, und im Altertum, als noch die äußere Bekleidung, der Pyramidenmantel, erhalten war, hoben sich diese Pyramiden mit glatten, geböschten Flächen aus dem Wüstensand.

Die Baugeschichte der Pyramiden stellt sich nach Borchardts Forschungen so: Die Pyramidenerbauer entwarfen zuerst den Bau ihrer Gräber in mäßigen Dimensionen. Bei der Ausführung dieses

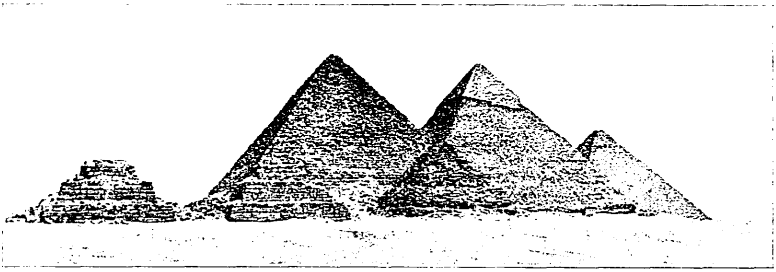


Abb. 20: Die Pyramiden des Cheops, Chephren und Mykerinos bei Gize (Dyn. IV).

ersten Entwurfes beließen es die meisten Könige, andere, denen Zeit oder Umstände günstiger waren, vergrößerten jedoch meist vor Fertigstellung ihres ersten Projektes den Bau entweder durch Anbauten ohne Änderung der Gänge und Kammern oder änderten überhaupt das erste Projekt einschließlich Kammern u. s. w. in ein größeres um. Unter Umständen wurde sogar eine nochmalige zweite Vergrößerung des Entwurfes vorgenommen. Östlich von den Pyramiden lag der zugehörige Kulttempel, der seit Snofru ein freiliegender Bau war.

Der gewaltige Eindruck, welchen die Pyramiden seit Jahrtausenden auf die Beschauer gemacht haben, wird weniger durch die Form als durch die kolossalen Dimensionenen hervorgerufen. Der ägyptische Architekt erstrebte eine breite monumentale Massenwirkung, keine lebendige Gliederung wie etwa die griechische oder gotische Architektur. Auch hier ist die Landschaft bestimmend

gewesen, denn in einer weiten Ebene kann man sich kaum eine gewaltiger wirkende Architekturform denken als eine Pyramide. Für den ägyptischen Architekten kam freilich noch ein anderes hinzu, ihn hat eine ähnliche, man kann sagen, naive Idee zu den kolossalen Dimensionen geführt, wie sie den Zeichner leitete, der die Bedeutung des Königs in offiziellen Darstellungen dadurch andeutete, daß er ihn in größerem Maßstabe zeichnete als die gewöhnlichen Sterblichen. Wie Riesen ragen die Pyramiden über die Gräber der Zeitgenossen. Sicher hat der Architekt für eine große Idee einen großen Ausdruck gefunden. Für einen Bau der Ewigkeit konnte keine massivere Form gefunden werden als die Pyramide mit ihren mehr in die Breite als in die Höhe strebenden Massen. Und so diente sie auch dem Zwecke, welchen sie nach den Erwartungen ihres Erbauers vor allem erfüllen sollte, dem Schutz der Leiche. Vor allem aber haben sie sich als Bauten der Ewigkeit behauptet, denn noch lange wird das stolze Wort eines arabischen Bewunderers gelten: Alles fürchtet die Zeit, aber die Zeit fürchtet die Pyramiden.

Malerei.

Wie schon oben bemerkt wurde, existierte für den Ägypter kein wesentlicher Unterschied zwischen Malerei und Relief. Die Ansätze zu einem besonderen Reliefstil, welchen die Werke der Frühzeit zeigen, haben keine Fortbildung gefunden. So ist in der ägyptischen Kunst das Relief nur eine dauerhaftere[1] und kostspieligere Art der Zeichnung. Man unterscheidet im einzelnen Flachrelief, Tiefrelief und Umrißrelief (relief en creux). Die erste Art wird besonders gern bei matter Beleuchtung im Innern eines Baues, die zweite bei scharfem Außenlicht verwendet. Das Relief, bei welchem die Konturen statt mit dem Pinsel mit dem Grabstichel ausgeführt sind, wird beliebig verwendet und ist charakteristisch für die Verfalls-Perioden, welche schnell und billig arbeiten. Die Zeichnungen selbst sind silhouettenartig ohne jeden Schatten, der ihnen erst das plastische Leben verleiht. Aber bewunderungswürdig ist die sichere und edle Linienführung, welche diese in sich unvollkommenen Zeichnungen hoch über die perspektivisch ver-

1) Es ist deshalb in der Frühzeit bevorzugt, wo man ja auch sonst das Prinzip der Dauerhaftigkeit betonte.

wandten Gebilde anderer Völker stellt. Nicht weniger hoch steht weiter die Kunst, mit wenigen Strichen charakteristische Abbilder zu schaffen, überall das wesentliche zu sehen. So hat namentlich in den herrlichen Tierdarstellungen (s. Abb. 1 und 21) der ägyptische Zeichner geradezu bleibende Typen geschaffen, die trotz ihrer gelegentlichen Verzeichnungen von packender Lebenswahrheit sind. Das schleppfüssige Rind, der nachdenklich melancholische Esel sind besonders hervorragende Beispiele dieser Kunst.

Der Künstler fand für seine Tätigkeit ein weites Feld. Die

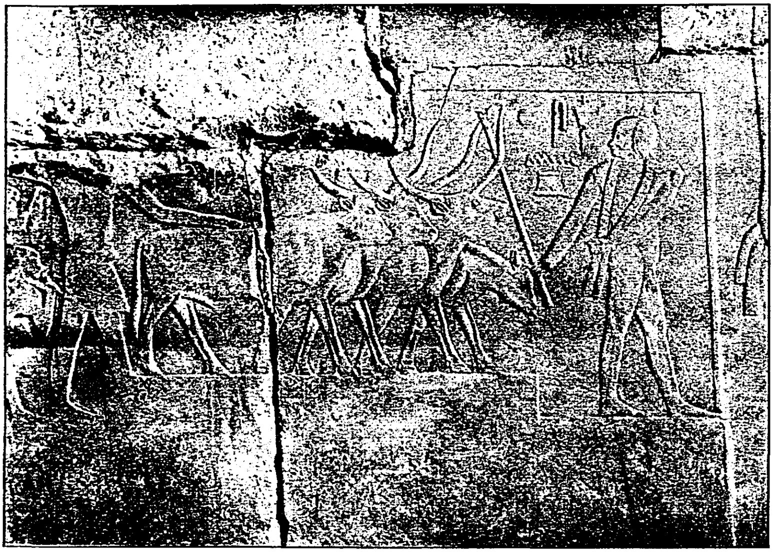


Abb. 21: Rinder dreschen Korn in der Tenne. Nicht ganz vollendetes Relief der fünften Dynastie.

Tempel wurden in alter Zeit reich mit Reliefs oder Malereien geschmückt. So waren in dem Heiligtum des Sonnengottes Re zu Abusir die Gründungszeremonien des Tempels, die Regierungsfeier des Königs dargestellt. Ferner war geschildert, wie die Gaue Ägyptens dem Sonnengotte huldigen und wie die 3 ägyptischen Jahreszeiten ihm die für jede bezeichnenden Gaben bringen. Ebenso treten die ägyptischen Jahreszeiten wieder in den Gräbern auf, welche ja die meiste Arbeit für den Künstler boten. Erwuchs ihm doch die Aufgabe, an den Wänden der ewigen Häuser alles das im Bild hervorzuzaubern, was den Verstorbenen im Leben erfreut

hat, was sich vor den Augen des Ka, des ewigen Bewohners eines solchen Hauses, magisch in Leben umsetzte. Wenn der Tote sich bei der Beobachtung der Feldarbeiten, bei der Jagd und sonst dargestellt sah, so genoß er wirklich diese Freuden, sein Abbild war ja lebendig ebenso wie die Abbilder der Tiere und der Landschaft. Alles das war Wirklichkeit, nur in eine andere Sphäre versetzt. Und in gewisser Weise zog an dem Ka sein Leben vorüber, wenn er in die Räume seines Hauses einkehrte.

Sehen wir uns nun diese Gemälde (s. Abb. 22) auf den Stil hin

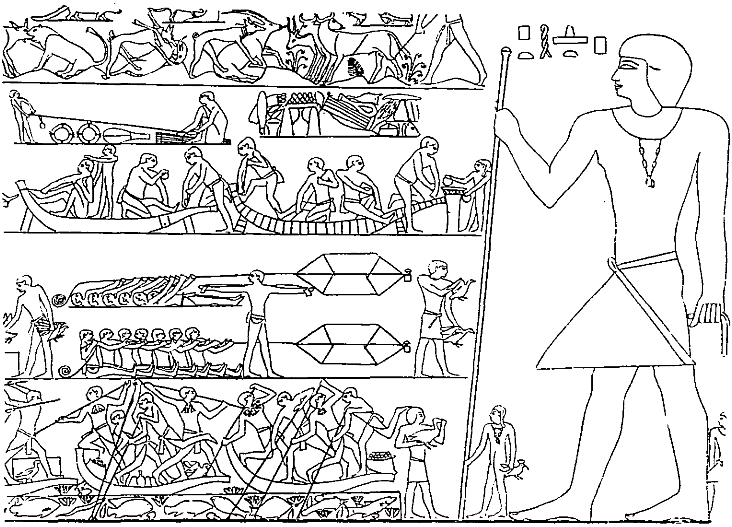


Abb. 22: Der Doppelgänger des Großen beobachtet das Leben und Treiben auf seinen Besitzungen.

an, so fällt eines auf. Überall wo der Besitzer des Grabes dargestellt ist, sticht er durch seine steife konventionelle Haltung von der Umgebung ab. Allein oder mit Frau, gelegentlich auch mit einem Kinde, steht er oder sitzt er da, in der oben geschilderten Perspektive gezeichnet, meist nach rechts gewendet, denn das ist — der üblichen Richtung der Hieroglyphen entsprechend — die korrekte Ansicht einer Figur. Wo der Künstler aber durch Rücksichten der Symmetrie oder sonst gezwungen wird, einmal eine Figur nach links sehen zu lassen, da klappt er die erste Figur in ganz mechanischer Weise um, ohne sich an den dadurch entstehenden perspektivischen Wirrwarr zu stoßen. Wo ein Arm

wandten Gebilde anderer Völker stellt. Nicht weniger hoch steht weiter die Kunst, mit wenigen Strichen charakteristische Abbilder zu schaffen, überall das wesentliche zu sehen. So hat namentlich in den herrlichen Tierdarstellungen (s. Abb. 1 und 21) der ägyptische Zeichner geradezu bleibende Typen geschaffen, die trotz ihrer gelegentlichen Verzeichnungen von packender Lebenswahrheit sind. Das schleppfüssige Rind, der nachdenklich melancholische Esel sind besonders hervorragende Beispiele dieser Kunst.

Der Künstler fand für seine Tätigkeit ein weites Feld. Die



Abb. 21: Rinder dreschen Korn in der Tenne. Nicht ganz vollendetes Relief der fünften Dynastie.

Tempel wurden in alter Zeit reich mit Reliefs oder Malereien geschmückt. So waren in dem Heiligtum des Sonnengottes Re zu Abusir die Gründungszeremonien des Tempels, die Regierungsfeier des Königs dargestellt. Ferner war geschildert, wie die Gaue Ägyptens dem Sonnengotte huldigen und wie die 3 ägyptischen Jahreszeiten ihm die für jede bezeichnenden Gaben bringen. Ebenso treten die ägyptischen Jahreszeiten wieder in den Gräbern auf, welche ja die meiste Arbeit für den Künstler boten. Erwuchs ihm doch die Aufgabe, an den Wänden der ewigen Häuser alles das im Bild hervorzuzaubern, was den Verstorbenen im Leben erfreut

hat, was sich vor den Augen des Ka, des ewigen Bewohners eines solchen Hauses, magisch in Leben umsetzte. Wenn der Tote sich bei der Beobachtung der Feldarbeiten, bei der Jagd und sonst dargestellt sah, so genoß er wirklich diese Freuden, sein Abbild war ja lebendig ebenso wie die Abbilder der Tiere und der Landschaft. Alles das war Wirklichkeit, nur in eine andere Sphäre versetzt. Und in gewisser Weise zog an dem Ka sein Leben vorüber, wenn er in die Räume seines Hauses einkehrte.

Sehen wir uns nun diese Gemälde (s. Abb. 22) auf den Stil hin

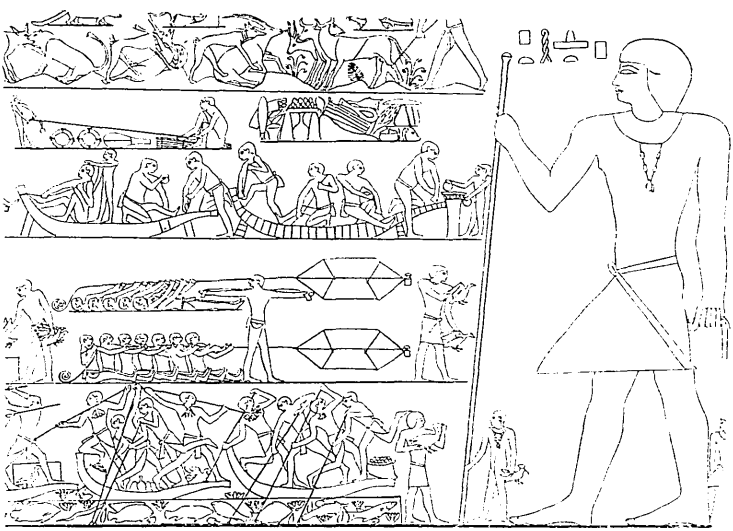


Abb. 22: Der Doppelgänger des Großen beobachtet das Leben und Treiben auf seinen Besitzungen.

an, so fällt eines auf. Überall wo der Besitzer des Grabes dargestellt ist, sticht er durch seine steife konventionelle Haltung von der Umgebung ab. Allein oder mit Frau, gelegentlich auch mit einem Kinde, steht er oder sitzt er da, in der oben geschilderten Perspektive gezeichnet, meist nach rechts gewendet, denn das ist — der üblichen Richtung der Hieroglyphen entsprechend — die korrekte Ansicht einer Figur. Wo der Künstler aber durch Rücksichten der Symmetrie oder sonst gezwungen wird, einmal eine Figur nach links sehen zu lassen, da klappt er die erste Figur in ganz mechanischer Weise um, ohne sich an den dadurch entstehenden perspektivischen Wirrwarr zu stoßen. Wo ein Arm

oder ein Fuß vorgestreckt wird, wird es fast immer der vom Beschauer abliegende sein. Ganz ähnlich lautet die Vorschrift, welche Goethe aus ästhetischen Gründen seinen Schauspielern gab. Für den ägyptischen Künstler war dabei vor allem der Gesichtspunkt maßgebend, so viel wie möglich vom Körper zeigen zu können.

Diese Gesetze gelten nicht oder doch nicht durchgehends für die Figuren in der Umgebung des Toten. Wo seine Beamten namentlich aber, wo seine Diener erscheinen, da zeichnet der Künstler, man möchte sagen, nach der Natur. Hier bei der Schilderung des Volkes finden sich in der Tat Ansätze zu richtiger perspektivischer Auffassung, und so sind gerade diese Zeichnungen für die Beurteilung der Kunst von größter Bedeutung. Wir nennen den freien Stil dieser Kunst am besten Volksstil im Gegensatz zu dem gebundenen Hofstil[1], der ja vor allem vom Hofe beeinflußt wurde. Für den König wie für die Großen verlangte es die Etikette, sich nach den Regeln der alten Kunsttradition darstellen zu lassen, für den gewöhnlichen Mann gab es diese Vorschrift nicht. Natürlich galt der strenge Stil in erster Linie für die Götterdarstellungen. Es mag psychologisch rätselhaft erscheinen, daß der Volksstil, so frei er sich auch äußerte, dennoch nicht das Gesetz der wahren Perspektive gefunden hat. Ich glaube mir das so erklären zu können, daß jeder Künstler zunächst traditionell zeichnen lernte und dabei die Fähigkeit einbüßte, perspektivisch zu sehen. Können doch auch wir Modernen uns bei längerer Beschäftigung mit einer fremdartigen Kunst, z. B. der ägyptischen oder japanischen, so in den fremden Stil einleben, daß wir bald die Fehler der Perspektive nicht mehr fühlen. Dazu kommt der hervorragend konservative Sinn des Ägypters, der im Kampfe gegen die Tradition nie die äußersten Konsequenzen zieht. Das zeigt sich vor allem in der ägyptischen Schrift. Obwohl der Ägypter zu einer bestimmten Zeit das Prinzip der einkonsonantigen Zeichen, unseren Buchstaben entsprechend, gefunden hat, hat er sich doch nicht dazu entschließen können, ein dem phönizischen entsprechendes Alphabet zu entwickeln, sondern hat neben dem Alphabet noch den ganzen umständlichen Apparat der ersten Etappen der Alphabetentwicklung beibehalten.

1) Auch der Gegensatz von Profanstil und religiösem Stil trifft in gewisser Weise zu.

Es bestehen also zwei Stile gleichzeitig nebeneinander und zwar mit einer kurzen Unterbrechung durch alle Kunstperioden, der Hofstil oder der religiöse Stil für Götter, Könige und die Großen des Landes, der Volksstil (Profanstil) für das Volk. Bei allen Völkern finden sich mutatis mutandis ähnliche Stildifferenzen bis auf den heutigen Tag, aber mit solcher Schärfe ist die Trennung wohl nie durchgeführt worden wie in dem Ägypten des alten Reiches. Eben deshalb muß aber auch eine kunsthistorische Würdigung diesen Unterschied scharf beobachten.



Abb. 23: Ein Maler der fünften Dynastie. Relief aus einem Grab in Sakkara.

Bei einer Vergleichung beider Stilarten springt allgemein der Reichtum an Motiven im Profanstil gegenüber den wenigen in der Hofkunst erlaubten ins Auge. Bei den älteren Darstellungen (Dyn. IV—V) hat man nicht selten, vor allem in perspektivischen Verzeichnungen, den Eindruck, daß ein Künstler nach der Natur gezeichnet hat, und so ist es nicht wunderbar, daß die Meister solcher Werke sich auch mit Namen und Gestalt der Nachwelt überliefert haben. Einer dieser Meister hat sich z. B. vor seiner Staffelei mit Pinsel und Farbennapf in dem Grabe darstellen (s. Abb. 23) lassen, welches nach seinen Entwürfen und Zeichnungen ausgeschmückt worden war. Auch die Gesichter sind nicht selten — namentlich bei bestimmten Bauerntypen — realistisch, gelegentlich vielleicht auch schon karikiert aufgefaßt. Wir können also schon im alten Reich eine Kunstrichtung beobachten, die später eine so bedeutsame Stellung einnahm. Allein sehr bald hörte dieses freie Schaffen auf. Die Motive wurden schablonenmäßig nachgeahmt und gewiß hat es noch im alten

oder ein Fuß vorgestreckt wird, wird es fast immer der vom Beschauer abliegende sein. Ganz ähnlich lautet die Vorschrift, welche Goethe aus ästhetischen Gründen seinen Schauspielern gab. Für den ägyptischen Künstler war dabei vor allem der Gesichtspunkt maßgebend, so viel wie möglich vom Körper zeigen zu können.

Diese Gesetze gelten nicht oder doch nicht durchgehends für die Figuren in der Umgebung des Toten. Wo seine Beamten namentlich aber, wo seine Diener erscheinen, da zeichnet der Künstler, man möchte sagen, nach der Natur. Hier bei der Schilderung des Volkes finden sich in der Tat Ansätze zu richtiger perspektivischer Auffassung, und so sind gerade diese Zeichnungen für die Beurteilung der Kunst von größter Bedeutung. Wir nennen den freien Stil dieser Kunst am besten Volksstil im Gegensatz zu dem gebundenen Hofstil[1], der ja vor allem vom Hofe beeinflußt wurde. Für den König wie für die Großen verlangte es die Etikette, sich nach den Regeln der alten Kunsttradition darstellen zu lassen, für den gewöhnlichen Mann gab es diese Vorschrift nicht. Natürlich galt der strenge Stil in erster Linie für die Götterdarstellungen. Es mag psychologisch rätselhaft erscheinen, daß der Volksstil, so frei er sich auch äußerte, dennoch nicht das Gesetz der wahren Perspektive gefunden hat. Ich glaube mir das so erklären zu können, daß jeder Künstler zunächst traditionell zeichnen lernte und dabei die Fähigkeit einbüßte, perspektivisch zu sehen. Können doch auch wir Modernen uns bei längerer Beschäftigung mit einer fremdartigen Kunst, z. B. der ägyptischen oder japanischen, so in den fremden Stil einleben, daß wir bald die Fehler der Perspektive nicht mehr fühlen. Dazu kommt der hervorragend konservative Sinn des Ägypters, der im Kampfe gegen die Tradition nie die äußersten Konsequenzen zieht. Das zeigt sich vor allem in der ägyptischen Schrift. Obwohl der Ägypter zu einer bestimmten Zeit das Prinzip der einkonsonantigen Zeichen, unseren Buchstaben entsprechend, gefunden hat, hat er sich doch nicht dazu entschließen können, ein dem phönizischen entsprechendes Alphabet zu entwickeln, sondern hat neben dem Alphabet noch den ganzen umständlichen Apparat der ersten Etappen der Alphabetentwicklung beibehalten.

---

1) Auch der Gegensatz von Profanstil und religiösem Stil trifft in gewisser Weise zu.

Es bestehen also zwei Stile gleichzeitig nebeneinander und zwar mit einer kurzen Unterbrechung durch alle Kunstperioden, der Hofstil oder der religiöse Stil für Götter, Könige und die Großen des Landes, der Volksstil (Profanstil) für das Volk. Bei allen Völkern finden sich mutatis mutandis ähnliche Stildifferenzen bis auf den heutigen Tag, aber mit solcher Schärfe ist die Trennung wohl nie durchgeführt worden wie in dem Ägypten des alten Reiches. Eben deshalb muß aber auch eine kunsthistorische Würdigung diesen Unterschied scharf beobachten.



Abb. 23: Ein Maler der fünften Dynastie. Relief aus einem Grab in Sakkara.

Bei einer Vergleichung beider Stilarten springt allgemein der Reichtum an Motiven im Profanstil gegenüber den wenigen in der Hofkunst erlaubten ins Auge. Bei den älteren Darstellungen (Dyn. IV—V) hat man nicht selten, vor allem in perspektivischen Verzeichnungen, den Eindruck, daß ein Künstler nach der Natur gezeichnet hat, und so ist es nicht wunderbar, daß die Meister solcher Werke sich auch mit Namen und Gestalt der Nachwelt überliefert haben. Einer dieser Meister hat sich z. B. vor seiner Staffelei mit Pinsel und Farbennapf in dem Grabe darstellen (s. Abb. 23) lassen, welches nach seinen Entwürfen und Zeichnungen ausgeschmückt worden war. Auch die Gesichter sind nicht selten — namentlich bei bestimmten Bauerntypen — realistisch, gelegentlich vielleicht auch schon karikiert aufgefaßt. Wir können also schon im alten Reich eine Kunstrichtung beobachten, die später eine so bedeutsame Stellung einnahm. Allein sehr bald hörte dieses freie Schaffen auf. Die Motive wurden schablonenmäßig nachgeahmt und gewiß hat es noch im alten

Reich Bilderkatechismen gegeben, nach welchen die Gräber ausgeschmückt wurden. So zieht also auch in die Volkskunst die Tradition ein und läßt allmählich den im alten Reich so scharf betonten Unterschied zwischen Hof- und Volksstil zurücktreten.

Plastik.

Seitdem durch die Ausgrabungen von Abu Roasch sicher datierte Königsköpfe des alten Reiches bekannt geworden sind, darf man wieder daran denken, die berühmte Chephrenstatue[1] dieser Zeit zuzuweisen (s. Abb. 24). Sie ist in dem gebundenen Hofstil gehalten, der Kopf idealisiert, aber doch gerade in ihrer Ruhe von gewaltiger Wirkung. Die Majestät eines Königs ist selten ernster zum Ausdruck gebracht worden. Einen ernsten strengen Ausdruck zeigen alle bislang aufgefundenen Königsköpfe dieser Zeit, auch der herrliche Kopf der lebensgroßen Bronze des Königs Phiops (s. Abb. 25), der freilich schon etwas in das mittlere Reich hinüberweist.



Abb. 24: König Mykerinos (Diorit). *Kairo.*

Während die Königsstatuen wohl meist in Tempel geweiht waren, stammen die Statuen von Privatleuten größtenteils aus ihren Gräbern und sind daher im Lichte der oben skizzierten *Ka*lehre zu betrachten.

Der Doppelgänger des Menschen, welcher nach dessen Tode zurückblieb, konnte sich zwar in allen Sphären frei ergehen, unterlag aber einer Beschränkung. Die Erde und damit sein ewiges Haus war ihm nur so lange zugänglich, wie sein Leib existierte. War dieser zerstört, so waren dem Ka die Pforten zum Diesseits versperrt. Deshalb hat der Ägypter für die

1) Sie wurde von manchen Archäologen für ein Werk der Saitenzeit gehalten.

Erhaltung des Leichnams die größte Sorge getragen. In ältester Zeit schützte man den Leib durch die Wahl eines trocken gelegenen Grabplatzes vor der Vernichtung, für den Reichen aber gab es überdies noch ein anderes wirksameres Mittel, um auch dem Leib eine ewige Dauer zu sichern. Man bildete den Körper in Stein nach. Die Statue, die Stein gewordene Mumie, war also nur ein Vertreter des Körpers.

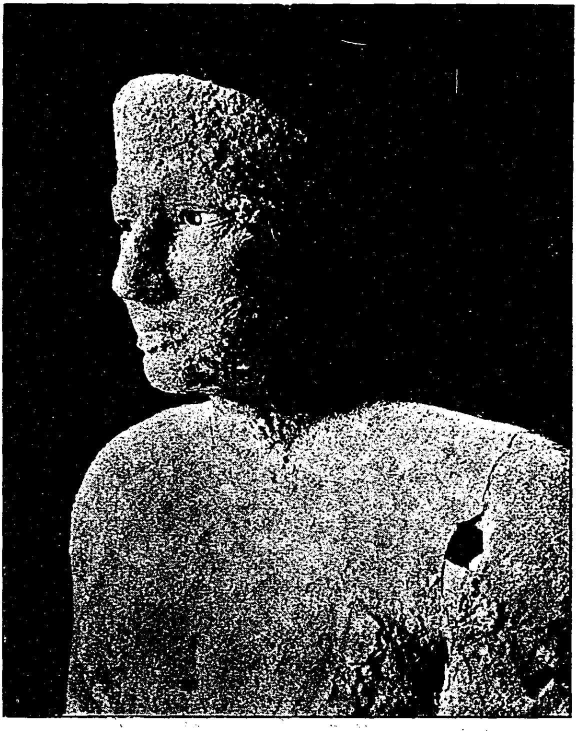


Abb. 25: Bronzestatue des Königs Phiops (Pepi). *Kairo.*

Zunächst strebte man nun danach, durch möglichst harte Materialien die Unzerstörbarkeit so weit als möglich zu sichern. Daher der gebundene Stil der ältesten Stücke, welche noch der »Frühzeit« angehören. Trotz der hochentwickelten Technik wagt man noch nicht, die Arme zu lösen, von denen der eine gern über die Brust gelegt wird. Auch der Kopf hebt sich nur wenig von der Schulter.

Allmählich aber mit dem Beginn des alten Reiches tritt der Gesichtspunkt der Festigkeit hinter einem anderen zurück. Wenn

Reich Bilderkatechismen gegeben, nach welchen die Gräber ausgeschmückt wurden. So zieht also auch in die Volkskunst die Tradition ein und läßt allmählich den im alten Reich so scharf betonten Unterschied zwischen Hof- und Volksstil zurücktreten.

Plastik.

Seitdem durch die Ausgrabungen von Abu Roasch sicher datierte Königsköpfe des alten Reiches bekannt geworden sind, darf man wieder daran denken, die berühmte Chephrenstatue[1] dieser Zeit zuzuweisen (s. Abb. 24). Sie ist in dem gebundenen Hofstil gehalten, der Kopf idealisiert, aber doch gerade in ihrer Ruhe von gewaltiger Wirkung. Die Majestät eines Königs ist selten ernster zum Ausdruck gebracht worden. Einen ernsten strengen Ausdruck zeigen alle bislang aufgefundenen Königsköpfe dieser Zeit, auch der herrliche Kopf der lebensgroßen Bronze des Königs Phiops (s. Abb. 25), der freilich schon etwas in das mittlere Reich hinüberweist.



Abb. 24: König Mykerinos (Diorit). *Kairo.*

Während die Königsstatuen wohl meist in Tempel geweiht waren, stammen die Statuen von Privatleuten größtenteils aus ihren Gräbern und sind daher im Lichte der oben skizzierten *Ka*lehre zu betrachten.

Der Doppelgänger des Menschen, welcher nach dessen Tode zurückblieb, konnte sich zwar in allen Sphären frei ergehen, unterlag aber einer Beschränkung. Die Erde und damit sein ewiges Haus war ihm nur so lange zugänglich, wie sein Leib existierte. War dieser zerstört, so waren dem Ka die Pforten zum Diesseits versperrt. Deshalb hat der Ägypter für die

1) Sie wurde von manchen Archäologen für ein Werk der Saitenzeit gehalten.

Erhaltung des Leichnams die größte Sorge getragen. In ältester Zeit schützte man den Leib durch die Wahl eines trocken gelegenen Grabplatzes vor der Vernichtung, für den Reichen aber gab es überdies noch ein anderes wirksameres Mittel, um auch dem Leib eine ewige Dauer zu sichern. Man bildete den Körper in Stein nach. Die Statue, die Stein gewordene Mumie, war also nur ein Vertreter des Körpers.



Abb. 25: Bronzestatue des Königs Phiops (Pepi). *Kairo*.

Zunächst strebte man nun danach, durch möglichst harte Materialien die Unzerstörbarkeit so weit als möglich zu sichern. Daher der gebundene Stil der ältesten Stücke, welche noch der »Frühzeit« angehören. Trotz der hochentwickelten Technik wagt man noch nicht, die Arme zu lösen, von denen der eine gern über die Brust gelegt wird. Auch der Kopf hebt sich nur wenig von der Schulter.

Allmählich aber mit dem Beginn des alten Reiches tritt der Gesichtspunkt der Festigkeit hinter einem anderen zurück. Wenn

der Ka sich in seiner steinernen Hülle wohl fühlen sollte, so mußte diese dem leiblichen Original möglichst entsprechen. Auch sorgte die größere Ähnlichkeit dafür, daß der Ka seinen Steinkörper beibehielt und nicht einmal in der mit tausenden solcher Statuen gefüllten Nekropolis sich in eine fremde verirrte. So wurde für den ägyptischen Künstler ein neues Moment maßgebend, welches ihn z. B. im Gegensatz zum griechischen so früh auf die Bahn des ihm kongenialen Realismus gewiesen hat. Die *Ka*statuen des alten Reiches wie die der späteren Zeit sollen Porträts sein, sie sollen den Verstorbenen in allen wesentlichen Zügen wiedergeben, »wie er einst auf Erden gelebt hatte«, und zwar in der Vollkraft seines Lebens, weil es ja so dem Ka am liebsten sein mußte. Gerade durch dieses letztere Moment kommt aber auch der Idealismus zu seinem Recht.



Abb. 26: Ein Großer der fünften Dynastie. Bemalte Kalksteinstatue. *Kairo.*

Die *Ka*statuen der Großen gehören dem Hofstil an und zeigen dieselbe Armut an Motiven wie die entsprechenden Reliefdarstellungen. Entweder ist der Große schreitend gebildet, das linke Bein vorgestellt, oder er sitzt da, in mehr oder weniger steifer — für den Ägypter standesgemäßer — Haltung. In dem ersteren Fall schreitet er in sein Grab, um sich an all dem Schönen zu erfreuen, was er selbst oder seine Angehörigen gestiftet hatten, oder er erwartet sitzend die Opfer der Seinigen und ließ die Bilder, mit welchen die Grabwände belebt waren, an seinem Auge vorüberziehen. Man mag es bedauern, daß die Haltung dieser Figuren dem Hofstil entsprechend durch eine Art Kunstetikette bestimmt war, aber man wird nicht leugnen können, daß diese Statuen, welche den Verstorbenen stets in der Vollkraft des Lebens darstellen (s. Abb. 26), einen überaus würdigen Eindruck machen, namentlich an dem Orte, wo sie ursprünglich häufig standen. Denn nicht alle diese Statuen waren in die Serdab genannten Verließe gesperrt, wo sie nur durch einen schmalen Spalt mit dem Kultraum in Verbindung standen, manche befanden sich in einer Nische (s. Abb. 27) dieses Kultraumes, so daß sie zu der umgebenden

Architektur in engster Beziehung standen. Um so vielseitiger konnte sich der Künstler an den Köpfen betätigen, welche trotz

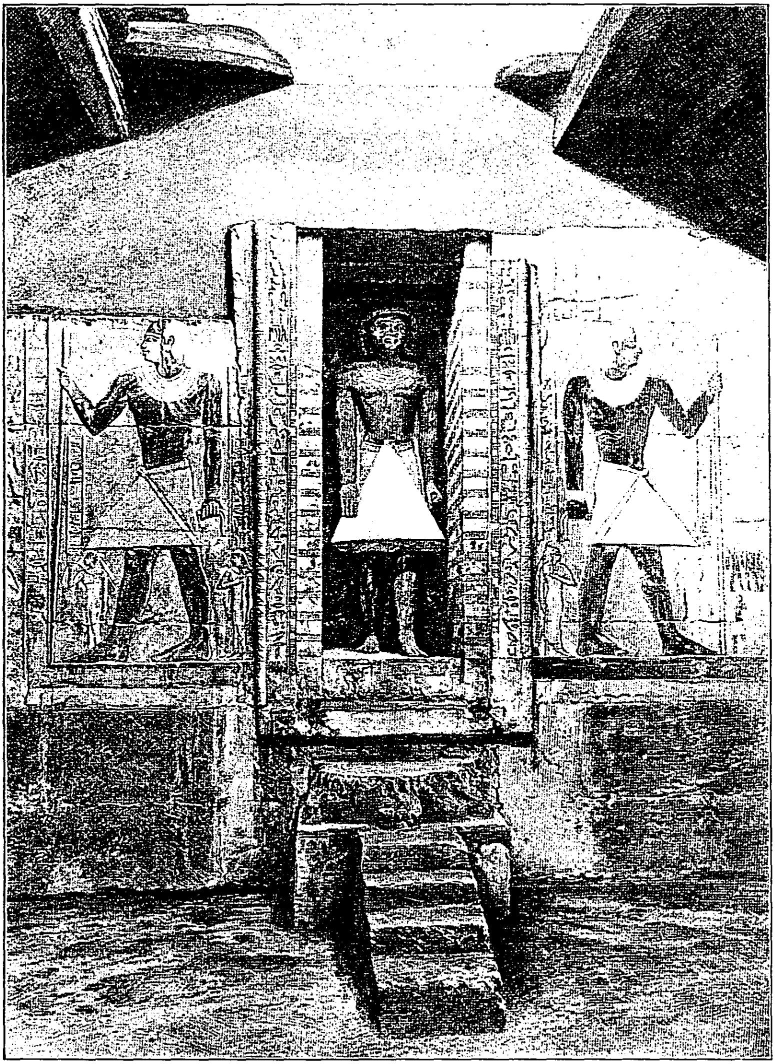


Abb. 27: Die Statue des Doppelgängers in situ. Aus einem Grabe in Sakkara.

der Idealisierung lebendig und individuell wirken. Das Übergreifen der Volkskunst ist dabei lebendig zu spüren.

der Ka sich in seiner steinernen Hülle wohl fühlen sollte, so mußte diese dem leiblichen Original möglichst entsprechen. Auch sorgte die größere Ähnlichkeit dafür, daß der Ka seinen Steinkörper beibehielt und nicht einmal in der mit tausenden solcher Statuen gefüllten Nekropolis sich in eine fremde verirrte. So wurde für den ägyptischen Künstler ein neues Moment maßgebend, welches ihn z. B. im Gegensatz zum griechischen so früh auf die Bahn des ihm kongenialen Realismus gewiesen hat. Die *Ka*statuen des alten Reiches wie die der späteren Zeit sollen Porträts sein, sie sollen den Verstorbenen in allen wesentlichen Zügen wiedergeben, ›wie er einst auf Erden gelebt hatte‹, und zwar in der Vollkraft seines Lebens, weil es ja so dem Ka am liebsten sein mußte. Gerade durch dieses letztere Moment kommt aber auch der Idealismus zu seinem Recht.

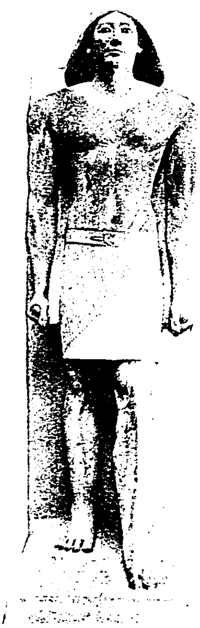


Abb. 26: Ein Großer der fünften Dynastie. Bemalte Kalksteinstatue. *Kairo.*

Die *Ka*statuen der Großen gehören dem Hofstil an und zeigen dieselbe Armut an Motiven wie die entsprechenden Reliefdarstellungen. Entweder ist der Große schreitend gebildet, das linke Bein vorgestellt, oder er sitzt da, in mehr oder weniger steifer — für den Ägypter standesgemäßer — Haltung. In dem ersteren Fall schreitet er in sein Grab, um sich an all dem Schönen zu erfreuen, was er selbst oder seine Angehörigen gestiftet hatten, oder er erwartet sitzend die Opfer der Seinigen und ließ die Bilder, mit welchen die Grabwände belebt waren, an seinem Auge vorüberziehen. Man mag es bedauern, daß die Haltung dieser Figuren dem Hofstil entsprechend durch eine Art Kunstetikette bestimmt war, aber man wird nicht leugnen können, daß diese Statuen, welche den Verstorbenen stets in der Vollkraft des Lebens darstellen (s. Abb. 26), einen überaus würdigen Eindruck machen, namentlich an dem Orte, wo sie ursprünglich häufig standen. Denn nicht alle diese Statuen waren in die Serdab genannten Verließe gesperrt, wo sie nur durch einen schmalen Spalt mit dem Kultraum in Verbindung standen, manche befanden sich in einer Nische (s. Abb. 27) dieses Kultraumes, so daß sie zu der umgebenden

Architektur in engster Beziehung standen. Um so vielseitiger konnte sich der Künstler an den Köpfen betätigen, welche trotz

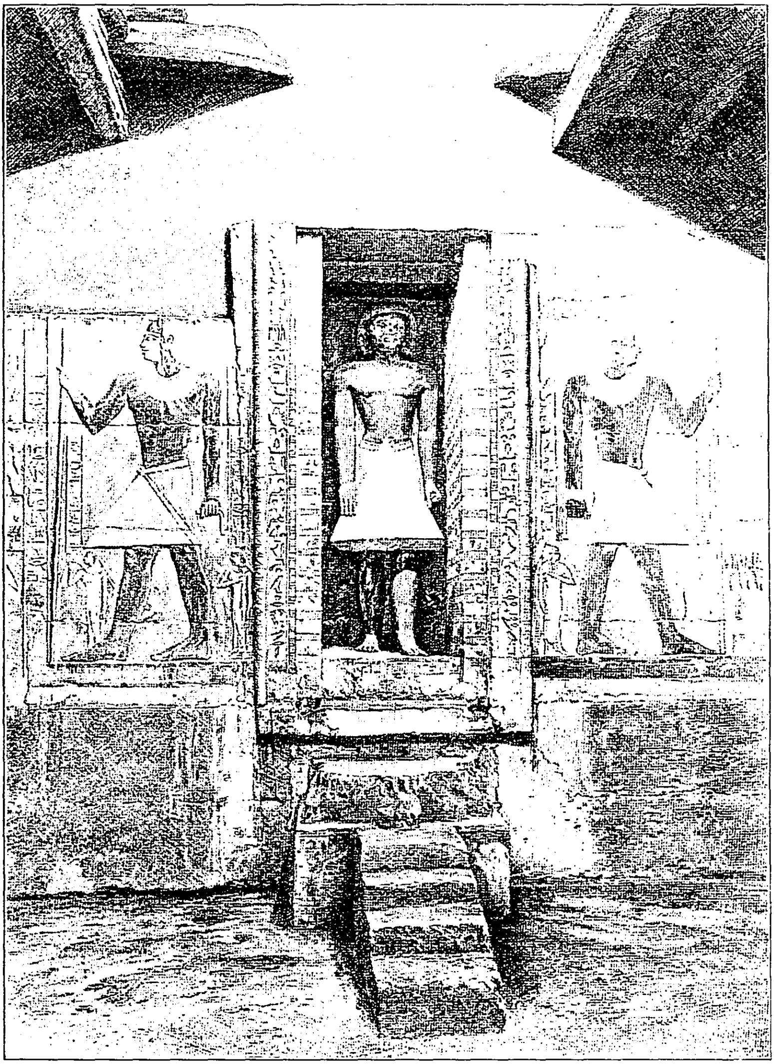


Abb. 27: Die Statue des Doppelgängers in situ. Aus einem Grabe in Sakkara.

der Idealisierung lebendig und individuell wirken. Das Übergreifen der Volkskunst ist dabei lebendig zu spüren.

Das Beste hat aber auch hier die Profankunst geschaffen, die ja schon durch die volle Freiheit, die sie dem Künstler gewährte, dem Hofstil überlegen war. Der Schreiber des Louvre (s. Abb. 28), der gespannt das Diktat seines Herrn verfolgt, und der Zwerg Chnemothes (s. Abb. 29) — wohl der Hofnarr eines Großen —, dessen körperliche Unbeholfenheit und blöder Ausdruck außerordentlich wahr wiedergegeben sind, sind einige von den Meisterwerken dieser Schule wie der



Abb. 28: Der Schreiber des Louvre (Bemalter Kalkstein).

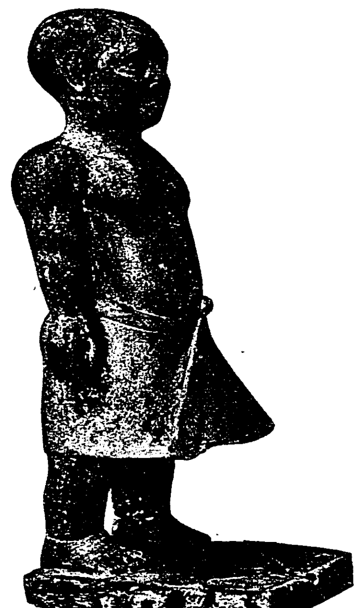


Abb. 29: Der Zwerg Chnemothes (Bemalter Kalkstein). *Kairo.*

Kunst überhaupt. Wenn auch in der anatomischen Behandlung Vollendeteres geleistet worden ist, so kann sich doch keine Kunst rühmen, lebenswahrere Figuren und Köpfe geschaffen zu haben. Denn diese »Dienerstatuen« (s. Abb. 30) sind dem Leben abgelauscht in ihrer Haltung wie in dem Ausdruck des Gesichtes, dessen Lebendigkeit nicht selten durch eingesetzte Augen erhöht wurde. Hier ist der Künstler seinem eigensten Genius gefolgt, welcher den nüchternen Ägypter zum Realismus hinzog. Aber auch der Profankunst waren in dem Gesetz der »Frontalität«

ihre Grenzen gesteckt, welches sich unbewußt zu Geltung brachte. Alle Körperbewegungen liegen in der Richtung des gerade nach vorn gerichteten Kopfes und nirgends ist ein Versuch gemacht worden, einmal den Oberkörper seitlichbewegt darzustellen.

Bis zu welchem Grade sich in dieser Zeit der kraftvolle Volksstil auch der offiziellen Kunst bemächtigt hatte, zeigt die Holzstatue des berühmten Dorfschulzen (s. Abb. 31), ehedem durch die auf eine feine Stuckschicht gesetzte Bemalung noch ungleich lebendiger wirkend als heute, wo nur noch der Holzkern vorhanden ist. Daß er noch jetzt die volle Wirkung eines Meisterwerks hervorruft, spricht für den großen Künstler, welcher dieses vielleicht beste Werk der memphitischen Schule geschaffen hat. Der volkstümliche Eindruck dieser lebensvollen Figur macht es schwer, sie sich statt des Naturstockes, welchen man ihr zuerst unter dem Eindruck des von den Arabern gewählten Namens — die Arbeiter Mariettes glaubten darin ihren Dorfschulzen zu erkennen — in die Hand gab, mit den Attributen eines Granden des alten Reiches zu vergegenwärtigen.

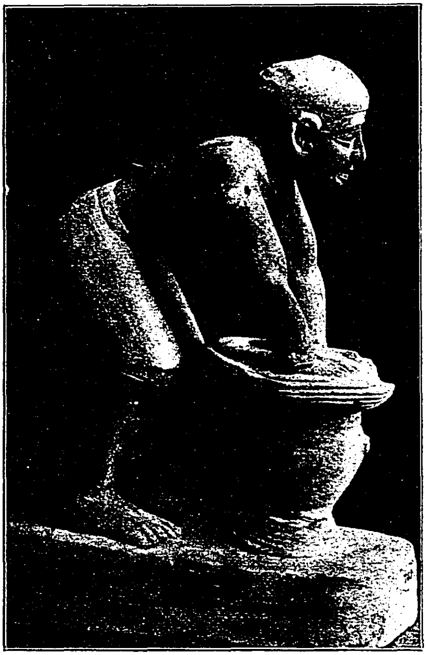


Abb. 30: Ein Bierbrauer (Bemalter Kalkstein). *Kairo.*

Dem ägyptischen Bildhauer schwebte ein anderes Ideal vor als dem griechischen. Für den ägyptischen Künstler war das Höchste die möglichst genaue Wiedergabe seines Vorwurfs, und so ist auch die polychrome Behandlung der Statuen recht aus diesem Gesichtspunkte zu verstehen. Die Schönheit, das Ideal der Griechen, hat in Ägypten stets im Schatten der Wahrheit gestanden, und der Realismus entspricht dem ägyptischen Genius wie den religiösen Anschauungen dieses Volkes. Das alte Reich

Das Beste hat aber auch hier die Profankunst geschaffen, die ja schon durch die volle Freiheit, die sie dem Künstler gewährte, dem Hofstil überlegen war. Der Schreiber des Louvre (s. Abb. 28), der gespannt das Diktat seines Herrn verfolgt, und der Zwerg Chnemothes (s. Abb. 29) — wohl der Hofnarr eines Großen —, dessen körperliche Unbeholfenheit und blöder Ausdruck außerordentlich wahr wiedergegeben sind, sind einige von den Meisterwerken dieser Schule wie der



Abb. 28: Der Schreiber des Louvre (Bemalter Kalkstein).

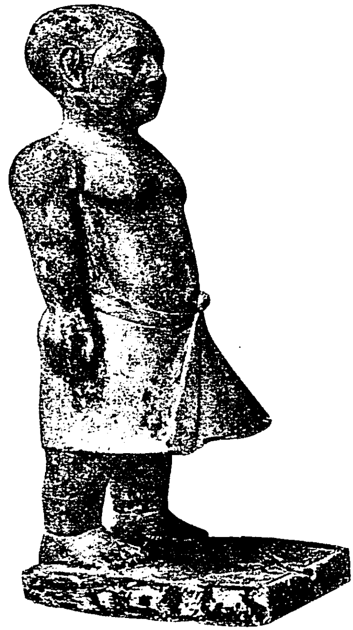


Abb. 29: Der Zwerg Chnemothes (Bemalter Kalkstein). *Kairo*.

Kunst überhaupt. Wenn auch in der anatomischen Behandlung Vollendeteres geleistet worden ist, so kann sich doch keine Kunst rühmen, lebenswahrere Figuren und Köpfe geschaffen zu haben. Denn diese »Dienerstatuen« (s. Abb. 30) sind dem Leben abgelauscht in ihrer Haltung wie in dem Ausdruck des Gesichtes, dessen Lebendigkeit nicht selten durch eingesetzte Augen erhöht wurde. Hier ist der Künstler seinem eigensten Genius gefolgt, welcher den nüchternen Ägypter zum Realismus hinzog. Aber auch der Profankunst waren in dem Gesetz der »Frontalität«

ihre Grenzen gesteckt, welches sich unbewußt zu Geltung brachte. Alle Körperbewegungen liegen in der Richtung des gerade nach vorn gerichteten Kopfes und nirgends ist ein Versuch gemacht worden, einmal den Oberkörper seitlichbewegt darzustellen.

Bis zu welchem Grade sich in dieser Zeit der kraftvolle Volksstil auch der offiziellen Kunst bemächtigt hatte, zeigt die Holzstatue des berühmten Dorfschulzen (s. Abb. 31), ehedem durch die auf eine feine Stuckschicht gesetzte Bemalung noch ungleich lebendiger wirkend als heute, wo nur noch der Holzkern vorhanden ist. Daß er noch jetzt die volle Wirkung eines Meisterwerks hervorruft, spricht für den großen Künstler, welcher dieses vielleicht beste Werk der memphitischen Schule geschaffen hat. Der volkstümliche Eindruck dieser lebensvollen Figur macht es schwer, sie sich statt des Naturstockes, welchen man ihr zuerst unter dem Eindruck des von den Arabern gewählten Namens — die Arbeiter Mariettes glaubten darin ihren Dorfschulzen zu erkennen — in die Hand gab, mit den Attributen eines Granden des alten Reiches zu vergegenwärtigen.



Abb. 30: Ein Bierbrauer (Bemalter Kalkstein). *Kairo.*

Dem ägyptischen Bildhauer schwebte ein anderes Ideal vor als dem griechischen. Für den ägyptischen Künstler war das Höchste die möglichst genaue Wiedergabe seines Vorwurfs, und so ist auch die polychrome Behandlung der Statuen recht aus diesem Gesichtspunkte zu verstehen. Die Schönheit, das Ideal der Griechen, hat in Ägypten stets im Schatten der Wahrheit gestanden, und der Realismus entspricht dem ägyptischen Genius wie den religiösen Anschauungen dieses Volkes. Das alte Reich

aber ist die große Zeit des Realismus gewesen. In keiner Epoche ist wieder so lebendig, so im Großen geschaffen worden. Darauf beruht vor allem die große Wirkung, welche die Meisterwerke dieser Kunst noch heute auf uns ausüben.



Abb. 31: Der „Dorfschulze" (Holz). *Kairo.*

Noch ein Wort zur Datierung der Monumente dieser wie der späteren Perioden. Abgesehen von den Inschriften werden sie nicht nur durch den Stil, die sichere große Linienführung und eine gewisse Breite in den Konturen des menschlichen Körpers bestimmt, sondern auch durch die Tracht, welche für jede größere Periode charakteristisch ist. Die Männer tragen einen kurzen Schurz, die Frauen ein enganliegendes Hemd, welches unter der Brust durch Tragbänder gehalten wird. Die Männer scheren Haar und Bart, tragen aber bei besonderen Gelegenheiten Perücke und künstlichen Bart. Das Haar der Frauen fällt frei über Schulter und Rücken, Kinder tragen eine lockenartige Flechte an der rechten Schläfenseite.

Über die Kleinkunst ist noch wenig bekannt.

IV. Das mittlere Reich.

Das alte Reich schließt mit dem Zerfall Ägyptens in mehrere Staaten. Erst nach vielen Wirren wurde das Land wieder geeinigt, und erlebte unter der XII. Dynastie (Amenemhêt und Sen-Wosret [Usertesen]) eine glanzvolle Epoche. In dieser Zeit wurden die ersten Fäden der Beziehungen mit Palästina und Syrien angesponnen, wie überhaupt durch den aufblühenden Außenhandel der geistige Horizont erweitert wurde. Im Süden wurde Nubien ägyptische Provinz. Im Innern herrscht wenigstens 200 Jahre lang unter der XII. Dynastie Ruhe und Ordnung, wenn auch die Zentralisation nicht so straff war wie im alten Reich. Der Gaufürst des mittleren Reiches steht dem König unabhängiger gegenüber als der des alten Staates. Die Periode war eine Blütezeit der ägyptischen Kultur, und die Literatur dieser Epoche wurde von den späteren Geschlechtern als die klassische Zeit betrachtet. Doch hat sie wenig Volksmäßiges hervorgebracht und ist in mancher Hinsicht eine Periode der Unnatur gewesen.

Architektur.[1]

Um mit den Königsgräbern zu beginnen, so ist auch in dieser Zeit die Pyramidenform noch üblich. Aber die Pyramiden sind nicht mehr aus so gutem Material und in so großen Dimensionen gehalten. Darin zeigt sich, daß die Könige bei der gelockerten Zentralisation nicht mehr über die früheren Kräfte geboten. Der früher stets im Norden befindliche Eingang ist jetzt in beliebiger Himmelsrichtung. Der Kultusraum ist wie in alter Zeit als selbständiger Tempel gebaut.

1) Über Privathäuser und Tempel s. S. 43 ff.

aber ist die große Zeit des Realismus gewesen. In keiner Epoche ist wieder so lebendig, so im Großen geschaffen worden. Darauf beruht vor allem die große Wirkung, welche die Meisterwerke dieser Kunst noch heute auf uns ausüben.



Abb. 31: Der „Dorfschulze“ (Holz). *Kairo.*

Noch ein Wort zur Datierung der Monumente dieser wie der späteren Perioden. Abgesehen von den Inschriften werden sie nicht nur durch den Stil, die sichere große Linienführung und eine gewisse Breite in den Konturen des menschlichen Körpers bestimmt, sondern auch durch die Tracht, welche für jede größere Periode charakteristisch ist. Die Männer tragen einen kurzen Schurz, die Frauen ein enganliegendes Hemd, welches unter der Brust durch Tragbänder gehalten wird. Die Männer scheren Haar und Bart, tragen aber bei besonderen Gelegenheiten Perücke und künstlichen Bart. Das Haar der Frauen fällt frei über Schulter und Rücken, Kinder tragen eine lockenartige Flechte an der rechten Schläfenseite.

Über die Kleinkunst ist noch wenig bekannt.

IV. Das mittlere Reich.

Das alte Reich schließt mit dem Zerfall Ägyptens in mehrere Staaten. Erst nach vielen Wirren wurde das Land wieder geeinigt, und erlebte unter der XII. Dynastie (Amenemhêt und Sen-Wosret [Usertesen]) eine glanzvolle Epoche. In dieser Zeit wurden die ersten Fäden der Beziehungen mit Palästina und Syrien angesponnen, wie überhaupt durch den aufblühenden Außenhandel der geistige Horizont erweitert wurde. Im Süden wurde Nubien ägyptische Provinz. Im Innern herrscht wenigstens 200 Jahre lang unter der XII. Dynastie Ruhe und Ordnung, wenn auch die Zentralisation nicht so straff war wie im alten Reich. Der Gaufürst des mittleren Reiches steht dem König unabhängiger gegenüber als der des alten Staates. Die Periode war eine Blütezeit der ägyptischen Kultur, und die Literatur dieser Epoche wurde von den späteren Geschlechtern als die klassische Zeit betrachtet. Doch hat sie wenig Volksmäßiges hervorgebracht und ist in mancher Hinsicht eine Periode der Unnatur gewesen.

Architektur.[1]

Um mit den Königsgräbern zu beginnen, so ist auch in dieser Zeit die Pyramidenform noch üblich. Aber die Pyramiden sind nicht mehr aus so gutem Material und in so großen Dimensionen gehalten. Darin zeigt sich, daß die Könige bei der gelockerten Zentralisation nicht mehr über die früheren Kräfte geboten. Der früher stets im Norden befindliche Eingang ist jetzt in beliebiger Himmelsrichtung. Der Kultusraum ist wie in alter Zeit als selbständiger Tempel gebaut.

1) Über Privathäuser und Tempel s. S. 43 ff.

Einer dieser Grabtempel ist zu bleibender Berühmtheit gelangt, der Kulttempel, welcher zu der Pyramide des Königs Amenemhet III — Labares in Hawara gehörte. Dieser König hatte sich in der noch heute durch ihre Fruchtbarkeit berühmten Oase Fajum, dem alten Moerissee, welchen er durch großartige Schleusenwerke geschaffen hatte, seine Grabpyramide mit ihrem Kulttempel gebaut. In diesem wurde der König wie ein Heiliger der Provinz verehrt, deren Schöpfer er gewesen war. Noch späte Dynastien haben seinen Kult gepflegt und ihre Verehrung auch in der Erweiterung des Tempels betätigt. So entstand aus einem kleinen Tempel, der ursprünglich in klarer Weise das Grundschema des Tempelbaues gezeigt haben wird, ein Riesenbau, etwa von dem Umfang und von der Planlosigkeit des Tempels von Karnak. Das war der Bau, welchen die Griechen, da er durch den Namen seines Erbauers Labares an das kretische Labyrinth anklang und durch seine Unübersichtlichkeit architektonisch daran erinnerte, als Labyrinth bezeichnet haben.

Die Privatgräber der Großen werden noch vielfach als Mastabas gebaut, gelegentlich aber auch schon in Nachahmung des Königsgrabes als kleine Pyramiden. Die Gräber, welche jetzt um die Pyramide des Königs liegen, sind zwar noch Mastabas, aber sie gehören nicht mehr den Vornehmsten des Landes an. Diese, die Gauherzöge, haben nicht mehr den Ehrgeiz, auch im Tode ihrem Herrscher nahe zu sein, sondern sie setzen ihren Stolz darein, auch über das Diesseits hinaus ihre Selbständigkeit zu behaupten. So ließen sie sich jetzt in ihrem Gau beisetzen, und zwar wo es anging, im westlich gelegenen libyschen Gebirge. Auch diese Gräber, deren Räume als Stollen in den Berg getrieben wurden, zeigen den Plan des ägyptischen Wohnhauses.

Malerei.

Die Tracht änderte sich wenig gegen das alte Reich. Die Männer haben jetzt häufig über dem kurzen Schurz noch einen längeren, und die Frauen tragen gelegentlich das mit Bändern durchflochtene Haar in zwei Zöpfen.

Das mittlere Reich ist im wesentlichen in den Geleisen des alten Reiches geblieben, doch ist der Unterschied zwischen Hof- und Volksstil vielleicht nicht so stark wie früher. Ob wirklich im mittleren Reich neue Typen geprägt sind, läßt sich nicht sagen,

doch haben die guten Künstler dieser Zeit nicht nach der Schablone gearbeitet. Die Tierdarstellungen (s. Abb. 32) in Beni-Hassan sind sicher dem Leben abgelauscht und gehören zu dem Schönsten, was die ägyptische Malerei geleistet hat. Auch die Ringerszenen desselben Grabes überraschen durch die flotte bewegte Zeichnung. Aber vielfach hat man doch die Empfindung,



Abb. 32: Wildkatze im Papyrusdickicht (Beni-Hassan).

daß in dem Volksstil das Leben nicht mehr so frisch pulsiert wie früher, das Volkstümliche ist fast ganz verschwunden, wie es auch in der Literatur stark zurückgetreten ist. Daß wir in den Gräbern dieser Zeit das Relief seltener finden, liegt an dem verminderten Wohlstand des Landes.

Plastik.

Während aus den früheren Perioden nur wenige Königsstatuen auf uns gekommen sind, hat das mittlere Reich uns mit einem reichen Material bekannt gemacht[1]. Allem Anschein nach

1) Die Königstracht ist außerordentlich kompliziert. Besonders charakteristisch und verschieden gestaltet ist der Königsschurz mit einem besonderen Vorderstück über dem gewöhnlichen Schurz, an

Einer dieser Grabtempel ist zu bleibender Berühmtheit gelangt, der Kulttempel, welcher zu der Pyramide des Königs Amenemhet III — Labares in Hawara gehörte. Dieser König hatte sich in der noch heute durch ihre Fruchtbarkeit berühmten Oase Fajum, dem alten Moerissee, welchen er durch großartige Schleusenwerke geschaffen hatte, seine Grabpyramide mit ihrem Kulttempel gebaut. In diesem wurde der König wie ein Heiliger der Provinz verehrt, deren Schöpfer er gewesen war. Noch späte Dynastien haben seinen Kult gepflegt und ihre Verehrung auch in der Erweiterung des Tempels betätigt. So entstand aus einem kleinen Tempel, der ursprünglich in klarer Weise das Grundschema des Tempelbaues gezeigt haben wird, ein Riesenbau, etwa von dem Umfang und von der Planlosigkeit des Tempels von Karnak. Das war der Bau, welchen die Griechen, da er durch den Namen seines Erbauers Labares an das kretische Labyrinth anklang und durch seine Unübersichtlichkeit architektonisch daran erinnerte, als Labyrinth bezeichnet haben.

Die Privatgräber der Großen werden noch vielfach als Mastabas gebaut, gelegentlich aber auch schon in Nachahmung des Königsgrabes als kleine Pyramiden. Die Gräber, welche jetzt um die Pyramide des Königs liegen, sind zwar noch Mastabas, aber sie gehören nicht mehr den Vornehmsten des Landes an. Diese, die Gauherzöge, haben nicht mehr den Ehrgeiz, auch im Tode ihrem Herrscher nahe zu sein, sondern sie setzen ihren Stolz darein, auch über das Diesseits hinaus ihre Selbständigkeit zu behaupten. So ließen sie sich jetzt in ihrem Gau beisetzen, und zwar wo es anging, im westlich gelegenen libyschen Gebirge. Auch diese Gräber, deren Räume als Stollen in den Berg getrieben wurden, zeigen den Plan des ägyptischen Wohnhauses.

Malerei.

Die Tracht änderte sich wenig gegen das alte Reich. Die Männer haben jetzt häufig über dem kurzen Schurz noch einen längeren, und die Frauen tragen gelegentlich das mit Bändern durchflochtene Haar in zwei Zöpfen.

Das mittlere Reich ist im wesentlichen in den Geleisen des alten Reiches geblieben, doch ist der Unterschied zwischen Hof- und Volksstil vielleicht nicht so stark wie früher. Ob wirklich im mittleren Reich neue Typen geprägt sind, läßt sich nicht sagen,

doch haben die guten Künstler dieser Zeit nicht nach der Schablone gearbeitet. Die Tierdarstellungen (s. Abb. 32) in Beni-Hassan sind sicher dem Leben abgelauscht und gehören zu dem Schönsten, was die ägyptische Malerei geleistet hat. Auch die Ringerszenen desselben Grabes überraschen durch die flotte bewegte Zeichnung. Aber vielfach hat man doch die Empfindung,

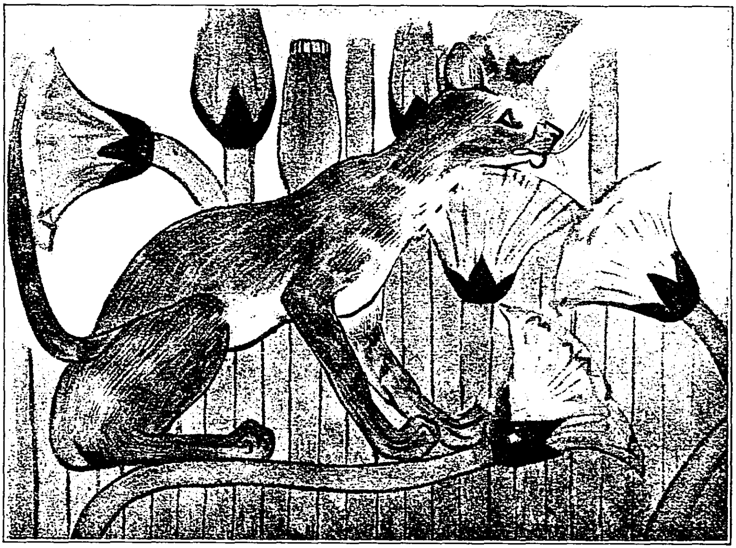


Abb. 32: Wildkatze im Papyrusdickicht (Beni-Hassan).

daß in dem Volksstil das Leben nicht mehr so frisch pulsiert wie früher, das Volkstümliche ist fast ganz verschwunden, wie es auch in der Literatur stark zurückgetreten ist. Daß wir in den Gräbern dieser Zeit das Relief seltener finden, liegt an dem verminderten Wohlstand des Landes.

Plastik.

Während aus den früheren Perioden nur wenige Königsstatuen auf uns gekommen sind, hat das mittlere Reich uns mit einem reichen Material bekannt gemacht[1]. Allem Anschein nach

1) Die Königstracht ist außerordentlich kompliziert. Besonders charakteristisch und verschieden gestaltet ist der Königsschurz mit einem besonderen Vorderstück über dem gewöhnlichen Schurz, an

hatten die Königsköpfe der Frühzeit und des alten Reiches einen ernsten ruhigen Ausdruck. In diesem Geiste ist auch im mittleren Reich weitergearbeitet worden, aber daneben haben die Künstler dieser Zeit versucht, die ruhigen, starren Züge in den Pharaonenköpfen zu beleben und zwar nach den beiden Richtungen hin, in welchen sich die ägyptische Kunst zu allen Zeiten bewegt hat, nach der idealisierenden und realistischen. Der ersten gehören die jugendlichen, der letzteren die alternden Typen an, so scheint zu allen Zeiten die Scheidung gewesen zu sein. Neu ist aber, daß der Realismus jetzt auch auf die Königsstatuen Anwendung gefunden hat. Man kann darin ein weiteres Vordringen der Profankunst erblicken, die mehr und mehr in die Hofkunst übergreift, bis sie endlich unter Echnaton aus der untergeordneten Stellung heraustritt, um die privilegierte Kunst zu werden. Die idealistische Schule versuchte in die unbeweglichen Züge des Königskopfes alten Stils dadurch Bewegung zu bringen, daß sie den König als »guten Gott« freundlich lächeln läßt. Aber ganz wie in der archaischen griechischen Kunst oder im Beginn der mittelalterlichen Plastik wird die erstrebte Anmut zu einem spöttischen Lächeln (s. Abb. 33). Die realistische Schule vertieft den Ernst. Wenn dabei eine gewisse



Abb. 33: König Senwosret (Usertesen) I. (Kalkstein). *Kairo.*

dessen Gurt überdies ein Schakalsschwanz befestigt ist. Außer dem in den verschiedenen Perioden verschieden dargestellten Kopftuch trägt der König noch zahllose andere Kopfbedeckungen. Am wichtigsten sind die »rote« Krone von Unterägypten, die mit einem spiralförmig auslaufenden Draht versehen ist, und die »weiße« kegelförmige von Oberägypten. Beide werden auch unter dem Namen Pschent vereinigt getragen. Davor über der Stirn ist die Uräusschlange, das eigentliche Symbol des Königstums, befestigt.

Übertreibung den Labaresköpfen (s. Abb. 34) auch einen düsteren Ausdruck gegeben hat, so muß man doch anerkennen, daß der Künstler hier einen eindrucksvollen Typus geschaffen hat. Die Energie, welche dieser Herrscher in seinen gewaltigen Bauten offenbart hat, kommt darin lebendig zum Ausdruck.

Im mittleren Reiche begegnen uns auch zum ersten Male Kolossalstatuen. Amenemhet III. (Labares) errichtete in Biahmu (Fajum) zwei Kolossalstatuen, die nach den dürftigen Resten zu urteilen etwa 12 m hoch gewesen sein müssen und auf gewaltigen geböschten Sockeln standen, welche Herodot von weitem für Pyramiden hielt. Vielleicht ist dieser König auch der Erbauer des großen Sphinx von Gize (s. Abb. 35), der teils aus dem lebenden Fels gehauen, teils mit Hausteinen aufgemauert worden ist. Es ist ein kolossaler liegender Löwe mit Menschenkopf, der vielleicht die Züge Amenemhets III. trug. Wenn wir den Augen eines arabischen Autors trauen dürfen, welcher in den Zügen ein Lächeln wahrnahm, so würde der Kopf der idealisierenden Schule angehört haben. Noch heute ist trotz der starken Zerstörung der Eindruck dieses Kolosses ein gewaltiger. Die Majestät eines Königs oder eines Gottes — denn der eine oder andere ist hier dargestellt — ist nicht oft so groß und so einfach zum Ausdruck gebracht worden. Wer einmal vor den Trümmern stehend sich das alte Bild vergegenwärtigt hat, als noch das braun bemalte Antlitz mit den tiefliegenden dunklen Augen unter der blauen Königshaube in die Ferne blickte, der wird dem Meister dieses Riesenwerkes die größte Bewunderung zollen müssen.



Abb. 34: König Labares-Amenemhet III. als Sphinx (Schwarzer Granit). *Kairo.*

Den Königsstatuen gegenüber treten die der Privatleute der

hatten die Königsköpfe der Frühzeit und des alten Reiches einen ernsten ruhigen Ausdruck. In diesem Geiste ist auch im mittleren Reich weitergearbeitet worden, aber daneben haben die Künstler dieser Zeit versucht, die ruhigen, starren Züge in den Pharaonenköpfen zu beleben und zwar nach den beiden Richtungen hin, in welchen sich die ägyptische Kunst zu allen Zeiten bewegt hat, nach der idealisierenden und realistischen. Der ersten gehören die jugendlichen, der letzteren die alternden Typen an, so scheint zu allen Zeiten die Scheidung gewesen zu sein. Neu ist aber, daß der Realismus jetzt auch auf die Königsstatuen Anwendung gefunden hat. Man kann darin ein weiteres Vordringen der Profankunst erblicken, die mehr und mehr in die Hofkunst übergreift, bis sie endlich unter Echnaton aus der untergeordneten Stellung heraustritt, um die privilegierte Kunst zu werden.



Abb. 33: König Senwosret (Usertesen) I. (Kalkstein). *Kairo.*

Die idealistische Schule versuchte in die unbeweglichen Züge des Königskopfes alten Stils dadurch Bewegung zu bringen, daß sie den König als »guten Gott« freundlich lächeln läßt. Aber ganz wie in der archaischen griechischen Kunst oder im Beginn der mittelalterlichen Plastik wird die erstrebte Anmut zu einem spöttischen Lächeln (s. Abb. 33). Die realistische Schule vertieft den Ernst. Wenn dabei eine gewisse

---

dessen Gurt überdies ein Schakalsschwanz befestigt ist. Außer dem in den verschiedenen Perioden verschieden dargestellten Kopftuch trägt der König noch zahllose andere Kopfbedeckungen. Am wichtigsten sind die rote Krone von Unterägypten, die mit einem spiralförmig auslaufenden Draht versehen ist, und die weiße kegelförmige von Oberägypten. Beide werden auch unter dem Namen Pschent vereinigt getragen. Davor über der Stirn ist die Uräusschlange, das eigentliche Symbol des Königstums, befestigt.

Übertreibung den Labaresköpfen (s. Abb. 34) auch einen düsteren Ausdruck gegeben hat, so muß man doch anerkennen, daß der Künstler hier einen eindrucksvollen Typus geschaffen hat. Die Energie, welche dieser Herrscher in seinen gewaltigen Bauten offenbart hat, kommt darin lebendig zum Ausdruck.

Im mittleren Reiche begegnen uns auch zum ersten Male Kolossalstatuen. Amenemhet III. (Labares) errichtete in Biahmu (Fajum) zwei Kolossalstatuen, die nach den dürftigen Resten zu urteilen etwa 12 m hoch gewesen sein müssen und auf gewaltigen geböschten Sockeln standen, welche Herodot von weitem für Pyramiden hielt. Vielleicht ist dieser König auch der Erbauer des großen Sphinx von Gize (s. Abb. 35), der teils aus dem lebenden Fels gehauen, teils mit Hausteinen aufgemauert worden ist. Es ist ein kolossaler liegender Löwe mit Menschenkopf, der vielleicht die Züge Amenemhets III. trug. Wenn wir den Augen eines arabischen Autors trauen dürfen, welcher in den Zügen ein Lächeln wahrnahm, so würde der Kopf der idealisierenden Schule angehört haben.



Abb. 34: König Labares-Amenemhet III. als Sphinx (Schwarzer Granit). *Kairo.*

Noch heute ist trotz der starken Zerstörung der Eindruck dieses Kolosses ein gewaltiger. Die Majestät eines Königs oder eines Gottes — denn der eine oder andere ist hier dargestellt — ist nicht oft so groß und so einfach zum Ausdruck gebracht worden. Wer einmal vor den Trümmern stehend sich das alte Bild vergegenwärtigt hat, als noch das braun bemalte Antlitz mit den tiefliegenden dunklen Augen unter der blauen Königshaube in die Ferne blickte, der wird dem Meister dieses Riesenwerkes die größte Bewunderung zollen müssen.

Den Königsstatuen gegenüber treten die der Privatleute der

Zahl nach stark zurück. Das wenige, was wir besitzen, zeigt eine feine realistische Gesichtsbehandlung. Auch will es scheinen, als ob man namentlich anatomische Details sowohl in Holz wie in den härtesten Steinen stärker betont hätte. Hier ist zum Teil Vortreffliches geleistet worden. Aber gerade in dieser etwas

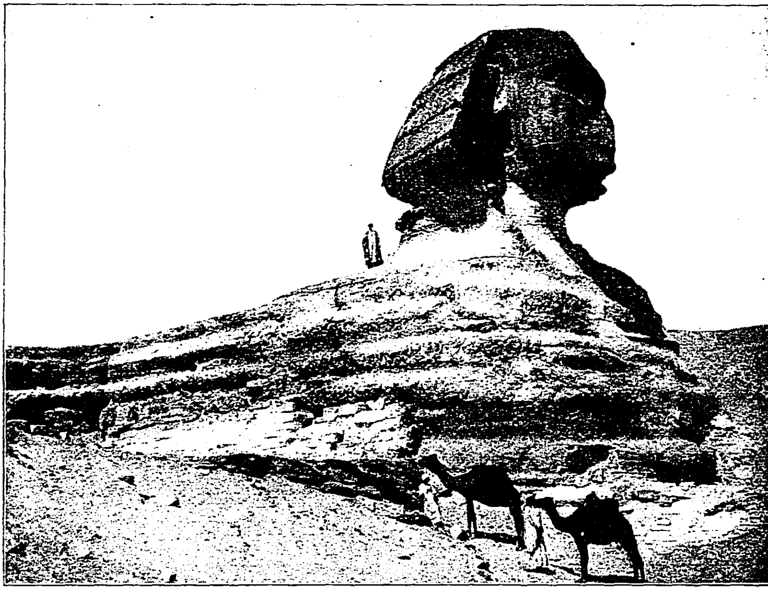


Abb. 35: Der Sphinx von Gize.

kleinlichen Richtung der Kunst des mittleren Reiches zeigt sich ihre Schwäche gegenüber dem alten Reich. Es liegt in der Kunst wie in der Literatur des mittleren Reiches ein Zug zur Unnatur, welcher auch den besten Werken dieser Zeit anhaftet.

Kleinkunst.

Bei einer Kunstperiode, welche in der Plastik sich besonders liebevoll dem Detail zuwendet, wird man von vornherein Sinn für die Kleinkunst voraussetzen. Dieser zeigt sich in der Tat im mittleren Reich auf allen Gebieten. So hat die Juwelierkunst dieser Epoche in einer Blüte gestanden, die kaum wieder erreicht worden ist. Die Technik, wie sie uns in einem Juwelenfund dieser Zeit entgentritt, läßt sich am besten als Zellenmosaik

bezeichnen. Die Umrisse und die Rückseite der einzelnen Stücke sind aus Gold gearbeitet und in die so vorgezeichneten Zellen sind die bunten Steine oder Glasflußstücke eingegipst worden. So sind uns Ketten, Armbänder und allerhand Einzelschmuckstücke erhalten, alle durch zierliche und geschmackvolle Formen (s. Abb. 36) ausgezeichnet. Überall hat man den Eindruck, daß der Handwerker als echter Künstler mit feinem Verständnis und großer Erfindungsgabe seine Motive der Natur (Lotus, Papyrus, Muscheln) aber auch dem vorhandenen Formenschatz (Schriftzeichen und Symbole) entlehnt hat. Für die Töpferei des mittleren Reiches sind flache Schalen charakteristisch, in welche Fische und Wasserpflanzen roh eingeritzt wurden. Man stellte sich also wohl die Schalen als Teich mit Blumen und Fischen vor. Von anderen Zweigen der Kleinkunst, die sicher alle in dieser Zeit in Blüte standen, wird später die Rede sein, wo ein größeres Material ein vollständigeres Bild ergibt. Hier will ich nur noch kurz die in Form von Scarabäen gebildeten Siegelsteine erwähnen, welche in unserer Epoche besondere zierliche dekorative Muster (Spiralen u. a.) aufweisen. Der Scarabäus, eine Mistkäferart, galt als eine der Formen des Sonnengottes Re. Dieser Käfer legt bekanntlich seine Eier in Mistkügelchen, die er vor sich her schiebt, um sie schließlich zu vergraben. Nach Art dieses Käfers schob nach ägyptischer Anschauung der Sonnengott den feurigen Ball über das Himmelsgewölbe.

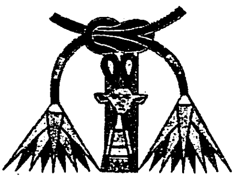


Abb. 36: Schmuck des mittleren Reiches. *Kairo.*

Zahl nach stark zurück. Das wenige, was wir besitzen, zeigt eine feine realistische Gesichtsbehandlung. Auch will es scheinen, als ob man namentlich anatomische Details sowohl in Holz wie in den härtesten Steinen stärker betont hätte. Hier ist zum Teil Vortreffliches geleistet worden. Aber gerade in dieser etwas

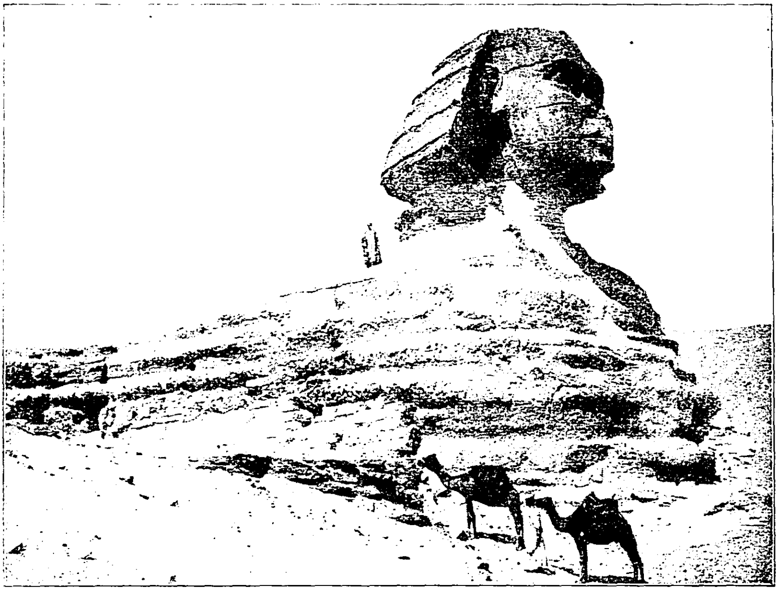


Abb. 35: Der Sphinx von Gize.

kleinlichen Richtung der Kunst des mittleren Reiches zeigt sich ihre Schwäche gegenüber dem alten Reich. Es liegt in der Kunst wie in der Literatur des mittleren Reiches ein Zug zur Unnatur, welcher auch den besten Werken dieser Zeit anhaftet.

Kleinkunst.

Bei einer Kunstperiode, welche in der Plastik sich besonders liebevoll dem Detail zuwendet, wird man von vornherein Sinn für die Kleinkunst voraussetzen. Dieser zeigt sich in der Tat im mittleren Reich auf allen Gebieten. So hat die Juwelierkunst dieser Epoche in einer Blüte gestanden, die kaum wieder erreicht worden ist. Die Technik, wie sie uns in einem Juwelenfund dieser Zeit entgentritt, läßt sich am besten als Zellenmosaik

bezeichnen. Die Umrisse und die Rückseite der einzelnen Stücke sind aus Gold gearbeitet und in die so vorgezeichneten Zellen sind die bunten Steine oder Glasflußstücke eingegipst worden. So sind uns Ketten, Armbänder und allerhand Einzelschmuckstücke erhalten, alle durch zierliche und geschmackvolle Formen (s. Abb. 36) ausgezeichnet. Überall hat man den Eindruck, daß der Handwerker als echter Künstler mit feinem Verständnis und großer Erfindungsgabe seine Motive der Natur (Lotus, Papyrus, Muscheln) aber auch dem vorhandenen Formenschatz (Schriftzeichen und Symbole) entlehnt hat. Für die Töpferei des mittleren Reiches sind flache Schalen charakteristisch, in welche Fische und Wasserpflanzen roh eingeritzt wurden. Man stellte sich also wohl die Schalen als Teich mit Blumen und Fischen vor. Von anderen Zweigen der Kleinkunst, die sicher alle in dieser Zeit in Blüte standen, wird später die Rede sein, wo ein größeres Material ein vollständigeres Bild ergibt. Hier will ich nur noch kurz die in Form von Scarabäen gebildeten Siegelsteine erwähnen, welche in unserer Epoche besondere zierliche dekorative Muster (Spiralen u. a.) aufweisen. Der Scarabäus, eine Mistkäferart, galt als eine der Formen des Sonnengottes Re. Dieser Käfer legt bekanntlich seine Eier in Mistkügelchen, die er vor sich her schiebt, um sie schließlich zu vergraben. Nach Art dieses Käfers schob nach ägyptischer Anschauung der Sonnengott den feurigen Ball über das Himmelsgewölbe.

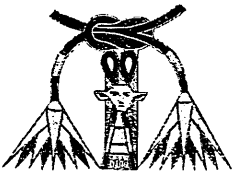


Abb. 36: Schmuck des mittleren Reiches. *Kairo.*

V. Das neue Reich.

1. Archaische Periode.

Ähnlich dem alten Reich löst sich das mittlere Reich in allgemeine Anarchie auf. So gelang es dem Nomadenvolk der Hycsos leicht, Ägypten zu erobern. Kulturell war diese Hycsosherrschaft ohne Bedeutung. Denn die unzivilisierten Nomadenhorden haben lediglich die ägyptische Kultur, so gut sie konnten, übernommen. Etwa 150 Jahre dauerte diese Fremdherrschaft. Dann begann von Südägypten aus, wo sich die Nachkommen der Pharaonen behauptet hatten, der Befreiungskampf. Als um 1850 v. Chr. Amosis zur Regierung kam, war nur noch das Delta in ihren Händen. Es ging ihnen in kurzer Zeit verloren. Ihre Hauptfestung Avaris wurde gestürmt und Amosis leitete noch selbst den ersten bedeutungsvollen Vorstoß gegen Palästina, welcher den Hycsos den Todesstreich versetzte. Zum ersten Male betrat jetzt ein ägyptisches Heer den Boden Palästinas und inaugurierte die neue auswärtige Politik, welche unter Thutmosis III. nach langen Kämpfen um 1460 Syrien und Palästina zu einer ägyptischen Provinz machte.

Mit der Einverleibung dieser Länder beginnt für die ägyptische Kultur eine neue Ära, erst von diesem Zeitpunkt an kann man von einem »neuen Reich« reden. Denn der Geist der vorhergehenden Zeit ist im wesentlichen der des mittleren Reiches, zu welchem man diese erste archaische Periode am besten zählen würde.

So steht auch die Kunst dieser Zeit noch ganz im Banne des mittleren Reiches. Anfangs infolge der traurigen politischen Verhältnisse mit den sichtbaren Zeichen des Verfalls behaftet, hebt sie sich bald unter den Nachfolgern des Amosis wieder zu

der Höhe der 12. Dynastie. Aber es ist überall eine bewußte Nachahmung des alten Stils, meist der letzten Epoche. Nur einmal unter der Königin Hatschepsowet scheint man auf die Reliefs der memphitischen Kunst des alten Reiches zurückgegriffen zu haben.

2. Blütezeit.

Das Moment, welches die neue Zeit heraufführte und für einige Jahrhunderte die ägyptische Kunst mit neuem Leben erfüllte, war der Einfluß Syriens und Palästinas auf alle Gebiete der in mancher Hinsicht tiefer stehenden ägyptischen Kultur. Insbesondere zeigt die vorderasiatische Kleinkunst (Keramik, Metalltechnik, Weberei), die wir aus den ägyptischen Quellen kennen gelernt haben, eine erstaunliche Höhe der Entwicklung. Wohl hatte schon früher ein gelegentlicher Handelsverkehr zwischen beiden Ländern bestanden, aber erst jetzt ergeben sich für etwa vier Jahrhunderte dauernde Beziehungen. Ägypten legte in der neuen Provinz Heerstraßen und Festungen an, in welchen ägyptische Garnisonen lagen. Syrische Prinzen lebten als Geiseln am ägyptischen Hofe. So mußten sich im Laufe der Zeit beide Kulturen durchdringen.

Aber nicht nur die syrische Kultur übte einen dauernden Einfluß aus, es traten auch andere Länder neu und bestimmend in den ägyptischen Gesichtskreis, vor allem jene Mittelmeerkultur, die wir nach dem Ort, wo sie zum ersten Male entdeckt wurde, die mykenische nennen.

Die Produkte aller dieser Länder strömten nach Ägypten, teils als Tribute, teils im Gefolge des sich jetzt auf sicheren Grundlagen entwickelnden regelmäßigen Handelsverkehrs. So brach für Ägypten in der Tat eine neue Zeit an. Aus dem feudal regierten Bauernstaat war nach den Hycsoskriegen ein monarchisch regierter Militärstaat geworden, in welchem die Priester vorerst noch wenig bedeuteten. Vor allem aber trat das Niltal jetzt aus seiner Isolierung heraus, es war ein Weltreich geworden, welches in den weltbewegenden Fragen jener Zeit ein entscheidendes Wort mitsprach. Die neue Reichshauptstadt, das hunderttorige Theben, noch vor wenigen Jahrhunderten ein unbedeutendes Dorf, war plötzlich zu einer Welt-stadt, zu einem Rom des alten Orients geworden.

Mit dem großen Reichtum, der sich jetzt im Lande verbreitete, wuchs die Freude an Luxus und Wohlleben. Das zeigt sich in den Veränderungen der Mode, die jetzt viel reicher wird. Aus den einfachen Perücken wird bei Männern und Frauen eine komplizierte Haartracht, die Oberkleider bestehen aus feinstem in viele Falten gelegtem Linnen, welches den Oberkörper durchscheinen läßt. Die Männer bedecken jetzt auch den Oberkörper mit einem Hemd, während die Frauen über dem engen Kleid einen weiten Mantel tragen. Im einzelnen gibt es dabei viele Moden je nach Zeit und Ort. In wie weit diese Entwicklung von außen her beeinflußt worden ist, läßt sich noch nicht klar übersehen. Dagegen liegt dieser fremde Einfluß in der Literatur klar zu Tage, in welcher in dieser Epoche die semitischen Fremdwörter eine ähnliche Rolle spielen wie die französischen in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Freilich gilt das nur für die Kunstprosa. Die Volkssprache und so auch das Volksmärchen haben sich davon ziemlich frei gehalten. Im übrigen ist die Literatur von der Unnatur des mittleren Reiches wieder zu einem schlichten Stil zurückgekehrt.

Architektur.

Erst hier, wo uns für die allgemeinen Fragen der Architektur reiches Material vorliegt, schicke ich der Einzelbetrachtung einige allgemeine Erörterungen voraus.

Die wesentlichsten Architekturbestandteile, welche technisch tragen und ästhetisch gliedern, sind Pfeiler und Säule.

Der erstere hat sich aus dem Felsenbau entwickelt, zunächst als viereckiger Pfeiler, der zu allen Zeiten üblich gewesen ist. Die Seitenflächen sind entweder schmucklos geblieben oder mit inschriftlichem und anderem ornamentalem Schmuck versehen. So sind die bekannten Pfeiler[1] in Karnak mit den Wappenpflanzen Ober- und Unterägyptens (Lilienstengel und Papyrus) geschmückt, und bekannt sind die gewaltigen Osirisfiguren, welche sich gleichsam gegen die Pfeiler zu stützen scheinen. Durch Abschlagen der 4 Kanten wurde aus dem viereckigen ein achteckiger Pfeiler,

---

1) Freilich ist die Bedeutung dieser pfeilerartig gestalteten Steine nicht klar.

an dessen oberen Ende noch ein Stück des vierseitigen Pfeilers den Übergang zur Decke vermittelte. Das ganze wurde auf eine kreisrunde Platte gestellt, welche konstruktiven Rücksichten ihr Dasein verdankte. Durch abermaliges Abschlagen der 8 Kanten entstand der sechzehnseitige Pfeiler, dessen 16 Flächen man kannelierte (s. Abb. 37). Man hat diesen Pfeiler, welcher im mittleren Reich und der archaischen Periode des neuen Reiches besonders charakteristisch ist, protodorisch genannt, weil er in der Tat etwas an die dorische Säule erinnert, von der er sich aber doch wesentlich unterscheidet. Dem ägyptischen Pfeiler fehlt das dorische Kapitell, wodurch er erst den Säulencharakter erhalten würde, während er die den dorischen Säulen fehlende Basis besitzt. Auch bleiben bei der ägyptischen Säule gelegentlich einzelne Seitenflächen unkanneliert, um Inschriften aufnehmen zu können.

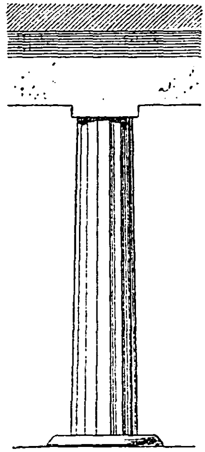


Abb. 37: Sechzehnkantige, sog. „protodorische" Säule von Benihassan.

Weit häufiger als der Pfeiler ist die Säule, welche in Ägypten meist als Pflanzensäule erscheint. Diese Säulen, welche konstruktiv die Decke tragen, gelten überraschender Weise dem ägyptischen Architekten nicht als wirkliche Stützen.

Der Ägypter sah in jedem Wohnraum mochte er als Tempel dem Gott, als Palast dem König, als Privathaus dem gemeinen Mann, als Grab dem Toten (Ka) gehören, ein Abbild der Welt, oder besser seiner Welt, des Niltals. So wird der Fußboden zur Erde, die Decke zum Himmel, der freischwebend über der Erde gedacht wurde. Die Pflanzensäulen, die wir zunächst als Träger der Decke empfinden, waren für den ägyptischen Architekten Bäume oder Wasserpflanzen, welche aus dem Boden heraus frei sich zum Himmel emporhoben. Daher hatte auch der Ägypter nie das Gefühl, welches uns in Papyrus und Lotussäulen als Deckenträgern etwas Widersinniges sehen läßt. Denn diese Säulen tragen die Decke nur konstruktiv, während sie für das Empfinden des Ägypters frei darüber schwebte. Wenn er durch einen solchen Säulensaal schritt, so glaubte er durch ein Dickicht von Papyrus und Lotus zu wandeln.

Papyrus und Lotus sind die Pflanzen, welche die Gestaltung

der Pflanzensäule am stärksten beeinflußt haben, und zwar treten sie als Einzelsäule oder Bündelsäule auf, je nachdem ein einzelner Stengel mit einer Blüte oder mehrere Stengel mit der entsprechenden Blütenzahl die Säule bilden. Der oder die Stengel entsprechen dem Säulenschaft, dessen Kapitell durch die Blüten gebildet wird, die entweder als aufgeblühte Blumen oder als Knospen erscheinen. Da nun in der bildenden Kunst zwei Lotusarten (Nymphäa lotus mit breitem elliptischen, Nymphäa caerulea mit spitzem Blütenblatt) erscheinen, so ergeben sich theoretisch für Lotus- und Papyrussäule, je nachdem es sich um Knospen- oder Blumen-, Einzel- oder Bouquetkapitell handelt, viele Säulenarten. In Wirklichkeit aber schrumpft dieser kombinatorische Reichtum sehr zusammen. Nymphäa caerulea-Säulen sind noch nicht bekannt geworden, und auch sonst fehlen manche Typen gänzlich. Immerhin zeigen die nachweisbaren Typen einen großen Formenreichtum und vom alten Reich an bis zum Beginn der Ramessidenzeit auch schöne Formen sowohl in den Umrissen wie in dem Verhältnis der einzelnen Säulenbestandteile. Die verschiedenen Typen der Pflanzensäule sind bereits im alten Reich nachzuweisen, so die Bündelsäule aus Knospen von Nymphäa lotus mit den unter die Bänder gesteckten Zwischenstengeln in der Zeit der fünften Dynastie (s. Abb. 38). Vielleicht am harmonischsten ist die Papyrussäule (s. Abb. 39), in deren dreikantigem Schaft durch die Einziehung am Wurzelende, wo auch die Schaftblätter angegeben werden, eine schöne Verjüngung der ganzen Säule zum Ausdruck kommt, während bei der Bündelsäule die einzelnen dreikantigen Stengel überdies eine feine Gliederung bewirken (s. Abb. 40). Von anderen nicht ganz so häufigen Säulenformen verdient die Palmensäule (s. Abb. 41) hervorgehoben zu werden. Der Stamm bildet den runden Schaft und das Kapitell besteht aus einem Büschel von Palmzweigen, unter welchen Bänder angebracht sind.

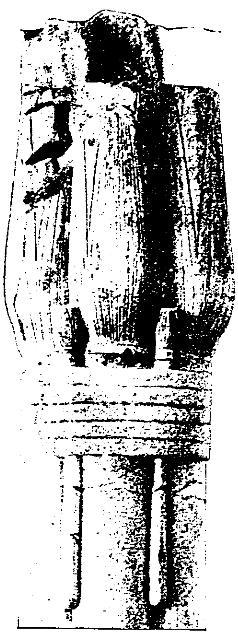


Abb. 38: Nymphaea Lotussäule mit geschlossenem Kapitell (Dyn. V). *Kairo.*

Verhältnismäßig wenige Säulen sind nicht der Pflanzenwelt

entlehnt. So ist vielleicht die alte Zeltstange, einer neueren Deutung zufolge, auch in dem früher als Säule mit umgestülptem Glockenkapitell gedeuteten Typus in die Steinarchitektur eingedrungen. Eine etwas schwerfällige Säule mit rundem Schaft, deren Kapitell auf vier Seiten den Kopf der kuhohrigen Göttin Hathor zeigt, die einen kapellenartigen Aufsatz trägt, findet sich besonders häufig in der Spätzeit in den Tempeln weiblicher Gottheiten.

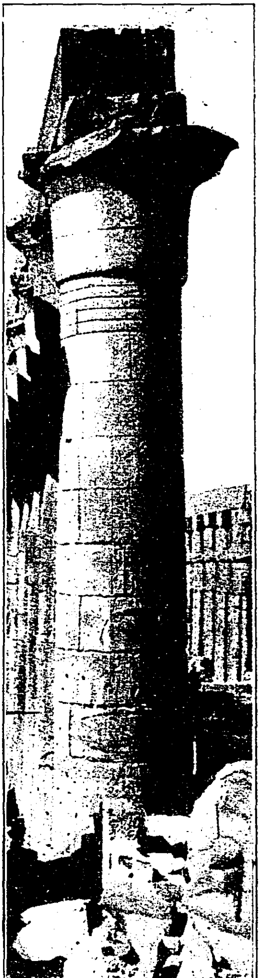


Abb. 39: Offene Papyrusdolden-Einzelsäule. Zeit Amenophis' III. (Luxor).

Daß sich in einem Lande mit einem eigenartigen Klima früh ein bestimmter Wohnungstypus entwickelt, um sich durch Jahrtausende zu behaupten, ist nicht verwunderlich. Es wird also nur natürlich erscheinen, daß das ägyptische Wohnhaus im alten Ägypten in seiner Gesamtanlage sich nur wenig von der noch heute üblichen unterschied. Gemeinsam ist allen Zeiten die Gruppierung der Wohnräume um einen offenen Hof, in welchem man sich tagsüber aufhielt. Ein solcher Gebäudekomplex enthält dann drei Haupträume:

a. einen offenen Hof, der auf der Rückseite von einer Säulenhalle abgeschlossen wurde;

b. einen dahinter liegenden großen Säulensaal;

c. einen sich daran anschließenden kleineren Raum.

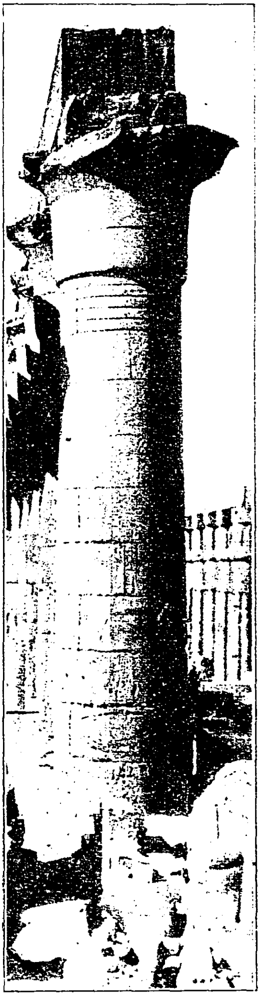
a kann man sich als Empfangsraum, b als Wohnzimmer, c als Speisezimmer denken. Daran reihen sich in beliebiger Zahl andere Räume verschiedenster Bestimmung an. So sehen bereits die Privathäuser des mittleren Reiches aus und ebenso werden die des alten Reiches gewesen sein. Auch im neuen Reich ist darin nichts geändert worden.

der Pflanzensäule am stärksten beeinflußt haben, und zwar treten sie als Einzelsäule oder Bündelsäule auf, je nachdem ein einzelner Stengel mit einer Blüte oder mehrere Stengel mit der entsprechenden Blütenzahl die Säule bilden. Der oder die Stengel entsprechen dem Säulenschaft, dessen Kapitell durch die Blüten gebildet wird, die entweder als aufgeblühte Blumen oder als Knospen erscheinen. Da nun in der bildenden Kunst zwei Lotusarten (Nymphäa lotus mit breitem elliptischen, Nymphäa caerulea mit spitzem Blütenblatt) erscheinen, so ergeben sich theoretisch für Lotus- und Papyrussäule, je nachdem es sich um Knospen- oder Blumen-, Einzel- oder Bouquetkapitell handelt, viele Säulenarten. In Wirklichkeit aber schrumpft dieser kombinatorische Reichtum sehr zusammen. Nymphäa caerulea-Säulen sind noch nicht bekannt geworden, und auch sonst fehlen manche Typen gänzlich. Immerhin zeigen die nachweisbaren Typen einen großen Formenreichtum und vom alten Reich an bis zum Beginn der Ramessidenzeit auch schöne Formen sowohl in den Umrissen wie in dem Verhältnis der einzelnen Säulenbestandteile. Die verschiedenen Typen der Pflanzensäule sind bereits im alten Reich nachzuweisen, so die Bündelsäule aus Knospen von Nymphäa lotus mit den unter die Bänder gesteckten Zwischenstengeln in der Zeit der fünften Dynastie (s. Abb. 38). Vielleicht am harmonischsten ist die Papyrussäule (s. Abb. 39), in deren dreikantigem Schaft durch die Einziehung am Wurzelende, wo auch die Schaftblätter angegeben werden, eine schöne Verjüngung der ganzen Säule zum Ausdruck kommt, während bei der Bündelsäule die einzelnen dreikantigen Stengel überdies eine feine Gliederung bewirken (s. Abb. 40). Von anderen nicht ganz so häufigen Säulenformen verdient die Palmensäule (s. Abb. 41) hervorgehoben zu werden. Der Stamm bildet den runden Schaft und das Kapitell besteht aus einem Büschel von Palmzweigen, unter welchen Bänder angebracht sind.


Abb. 38: Nymphaea Lotus-säule mit geschlossenem Kapitell (Dyn. V). *Kairo.*

Verhältnismäßig wenige Säulen sind nicht der Pflanzenwelt

entlehnt. So ist vielleicht die alte Zeltstange, einer neueren Deutung zufolge, auch in dem früher als Säule mit umgestülptem Glockenkapitell gedeuteten Typus in die Steinarchitektur eingedrungen. Eine etwas schwerfällige Säule mit rundem Schaft, deren Kapitell auf vier Seiten den Kopf der kuhohrigen Göttin Hathor zeigt, die einen kapellenartigen Aufsatz trägt, findet sich besonders häufig in der Spätzeit in den Tempeln weiblicher Gottheiten.


Abb. 39: Offene Papyrusdolden-Einzelsäule. Zeit Amenophis' III. (Luxor).

Daß sich in einem Lande mit einem eigenartigen Klima früh ein bestimmter Wohnungstypus entwickelt, um sich durch Jahrtausende zu behaupten, ist nicht verwunderlich. Es wird also nur natürlich erscheinen, daß das ägyptische Wohnhaus im alten Ägypten in seiner Gesamtanlage sich nur wenig von der noch heute üblichen unterschied. Gemeinsam ist allen Zeiten die Gruppierung der Wohnräume um einen offenen Hof, in welchem man sich tagsüber aufhielt. Ein solcher Gebäudekomplex enthält dann drei Haupträume:

a. einen offenen Hof, der auf der Rückseite von einer Säulenhalle abgeschlossen wurde;

b. einen dahinter liegenden großen Säulensaal;

c. einen sich daran anschließenden kleineren Raum.

a kann man sich als Empfangsraum, b als Wohnzimmer, c als Speisezimmer denken. Daran reihen sich in beliebiger Zahl andere Räume verschiedenster Bestimmung an. So sehen bereits die Privathäuser des mittleren Reiches aus und ebenso werden die des alten Reiches gewesen sein. Auch im neuen Reich ist darin nichts geändert worden.

Und wie die bürgerlichen Häuser so waren auch die Paläste, nur in größeren Dimensionen, nach demselben Grundschema gebaut, und auch darin glichen sie sich, daß sie aus Luftziegeln von Nilschlamm aufgeführt waren. Die Decken bestanden aus Holzbalken, die mit Stroh oder Rohr gedeckt und oben und unten mit Nilschlamm verkleidet waren. Die Säulen waren aus Stein oder aus Holz, letztere gelegentlich mit Metall verkleidet, beide wohl auch mit farbigen Steinen oder Glasfüßen ausgelegt[1].

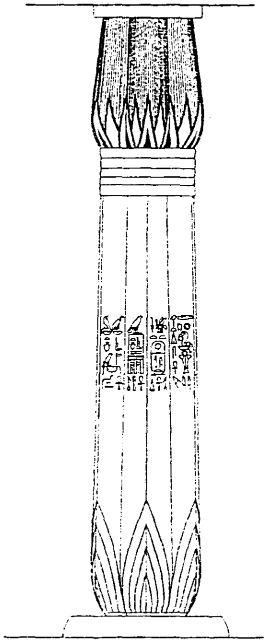


Abb. 40: Papyrus-Bündelsäule mit geschlossenem Dolden-Kapitell aus der fünften Dynastie.

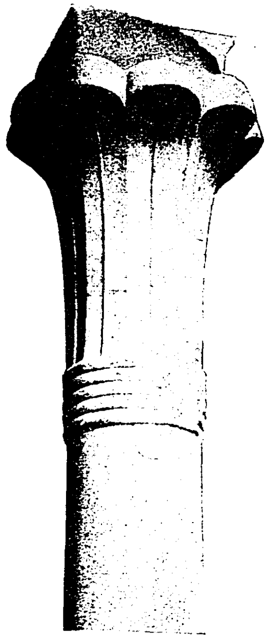


Abb. 41: Kapitell einer Palmensäule von der Grabkapelle des Königs Onnos (Dyn. V).

Neben einer solchen dreiteiligen Hausanlage gab es auch leichte von zierlichen Säulen getragene Kioske, in welchen sich der vornehme Ägypter im Sommer aufzuhalten pflegte.

An anderen Bauten mögen hier Speicheranlagen und gewaltige Festungsbauten, die zum Teil aus dem mittleren Reich stammen, kurz erwähnt werden.

1) Im übrigen vgl. S. 66.

Tempel.

Der Ägypter nennt den Tempel »Haus des Gottes« oder noch genauer »befestigtes Schloß des Gottes«, er denkt sich also den Tempel als Wohnhaus des Gottes. So ist es ganz natürlich, daß auch im Tempelbau die beiden Typen vertreten sind, welche uns beim Profanbau als Haus und Kiosk entgegentreten, der Tempel und die Kapelle. Der Tempel ist das ständige Wohnhaus des Gottes, die Kapelle in gewisser Weise sein Landhaus.

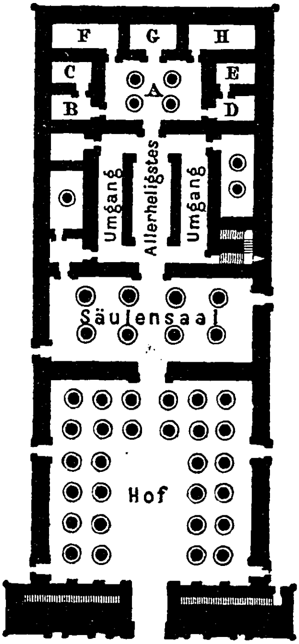


Abb. 42: Tempel des Gottes Chons zu Karnak.

In dem eigentlichen Tempel entspricht die Anordnung der Haupträume genau der Anlage des Wohnhauses und Palastes. Es wird uns freilich meist schwer gemacht, das zu erkennen. Denn wir besitzen nur wenige Tempel, welche nach dem ursprünglichen Plan gebaut und später nicht verändert worden sind. Die meisten Tempel, so die von Karnak und Luxor, sind nicht das Werk eines Baumeisters, sondern ganze Generationen von Architekten haben daran gearbeitet. Die älteste Tempelanlage von Karnak stammt aus dem mittleren Reich und wird vermutlich den einfachen übersichtlichen Grundriß gehabt haben, wie er uns schon in dem Grabtempel des alten Reiches entgegentrat. Als nun Theben als Reichshauptstadt im neuen Reiche zu großer Bedeutung gelangte, wuchs auch das Ansehen des Tempels in Karnak, der aus einem Lokalheiligtum zu einem Reichstempel wurde. In der Zukunft fühlte sich jeder Pharao verpflichtet, an diesem Reichstempel sich durch einen Anbau zu verewigen, abgesehen davon, daß im Laufe der Zeit die älteren Anlagen — vielleicht nicht immer ganz im Sinne des Erbauers — restauriert wurden. In dieser Weise ist an dem Amons-Tempel zu Karnak, der schließlich 470 m lang wurde, etwa zwei Jahrtausende gebaut worden. So mußte notwendigerweise jede Übersichtlichkeit verloren gehen und ein labyrinthartiger Gebäudekomplex, ein

Konglomerat von Einzeltempeln, sich entwickeln. Wollen wir also dem ägyptischen Architekten gerecht werden, so müssen wir zunächst den alten Bau herausschälen, der uns stets das Grundschema vor Augen aufführt.

Der nach einheitlichem Plane gebaute Tempel besteht wie das Wohnhaus aus drei hintereinander liegenden Hauptteilen, die von vorn nach hinten an Höhe zunehmen, 1. dem Hof, 2. dem Säulensaal und 3. dem Allerheiligsten (s. Abb. 42), an die sich schon im alten Reich zahlreiche Nebenräume (Magazinräume u. a.) anschlossen.

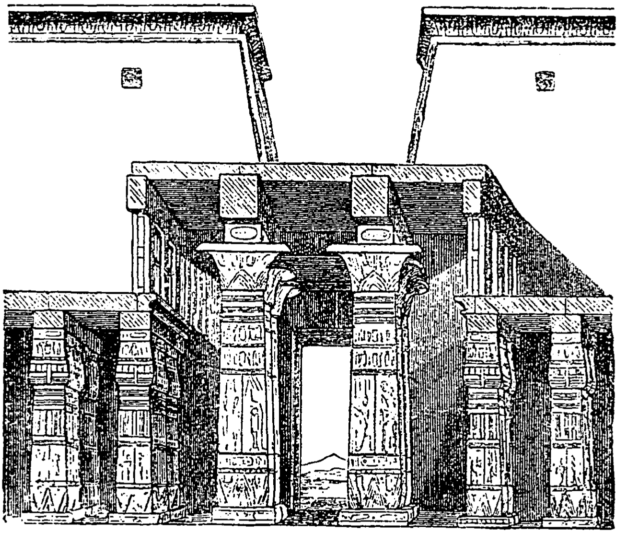


Abb. 43: Der große Säulensaal von Karnak (Durchschnitt).

Der von Säulengängen[1] umgebene Hof, in dessen Mitte der große Opferaltar stand, diente wohl als Versammlungsort, während in dem dahinter liegenden Saal der eigentliche Gottesdienst abgehalten wurde. Dieser Saal wird im neuen Reich (zuerst in Luxor unter Amenophis III. nachweisbar) häufig als dreischiffige Basilika gebaut (s. Abb. 43). Sie wird dadurch gebildet, daß die beiden mittleren Säulenreihen als einfache Papyrussäulen mit dem Kapitell der weitausladen Papyrusdolde sich hoch über die Papyrusknospen-Bündelsäulen erheben, welche die Seitenschiffe

1) Meist in der Form der Papyrussäule mit offener Dolde.

tragen. Die Decke ruht auf den mächtigen Architravbalken, welche durch den Abakus von dem Säulenkapitell getrennt sind. Rechts und links wird die Decke des Mittelschiffes von Pfeilern getragen, welche auf dem Dache der Seitenschiffe parallel zur ersten Bündelsäulenreihe laufen. Zwischen diesen Pfeilern sind die Fenster eingelassen, welche die Beleuchtung des Mittelschiffes ermöglichen.

Hinter dem Säulensaal liegt das Gemach, in welchem nach ägyptischer Anschauung der Gott mit seiner Frau und Sohn (die Göttertriade) sich »zur Ruhe begibt«, das Allerheiligste. Hier steht auch der meist aus einem Stück gearbeitete Schrein mit dem Bilde des Gottes und die heiligen Barken, in denen der Gott bei der Prozession umhergetragen wurde. Der festungsartige Charakter des Tempels kommt in einigen anderen Anlagen zum Ausdruck. Wenn man sich einem ägyptischen Tempel auf der heiligen Straße näherte, die auf beiden Seiten von Statuen der dem Gotte heiligen Tiere flankiert war, so mußte man in mäßiger Entfernung von dem Tempel einen mächtigen Wall aus Luftziegeln passieren. Sodann stand man vor einem gewaltigen Torgebäude (s. Abb. 44), dessen Tür sich zwischen zwei geböschten mächtigen Türmen befand, dem sogenannten Pylon, welches wie ein Bollwerk den Tempel deckte. In das Mauerwerk dieser Türme, welche in ihrem Aufbau etwas an die Mastabas erinnern, waren gewaltige Flaggenmasten eingelassen, die oben von Klammern festgehalten wurden. Vor diesem Tore standen zwei Obelisken und ferner Kolossalstatuen des Königs, welcher den Bau geschaffen hatte. Erst wenn man den zwischen dem Pylon und dem Eingang zum Vorhof gelegenen Hof durchschritten hatte, in dem allerhand Statuen, Altäre u. s. w. aufgestellt waren, gelangte man in den eigentlichen Tempel.

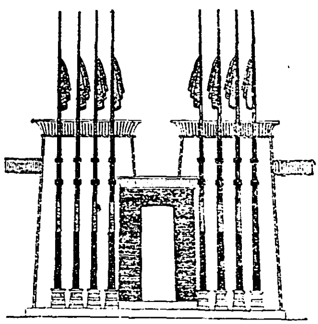


Abb. 44: Pylon in ägyptischer Darstellung.

Die zweite Form des ägyptischen Tempels, welche dem Landhaus entspricht, ist die Kapelle (s. Abb. 45). Sie erinnert an den griechischen Naos Peripteros, den mit einem Säulengange umgebenen Tempel und ist bislang nur in der Blütezeit des neuen

Reiches unter Thutmos III. und seinen Nachfolgern nachgewiesen worden. Auf einem aus Quadern aufgemauerten von einer Hohlkehle bekrönten Unterbau, zu dem vorn zwischen zwei Mauerwangen eine Treppe hinaufführt, steht die rechteckige an den beiden Schmalseiten mit Türen versehene Cella. Ringsherum lief ein Säulengang, der durch viereckige Pfeiler und Säulen gebildet wurde.

Damit ist die Charakteristik des ägyptischen Tempelbaues noch keineswegs erschöpft, es sind nur die großen Linien gezogen, innerhalb deren sich die Individualität des Architekten betätigen konnte. Nicht selten bestimmten geologische Verhältnisse den Plan und die Anlage eines Tempels. In Nubien, wo

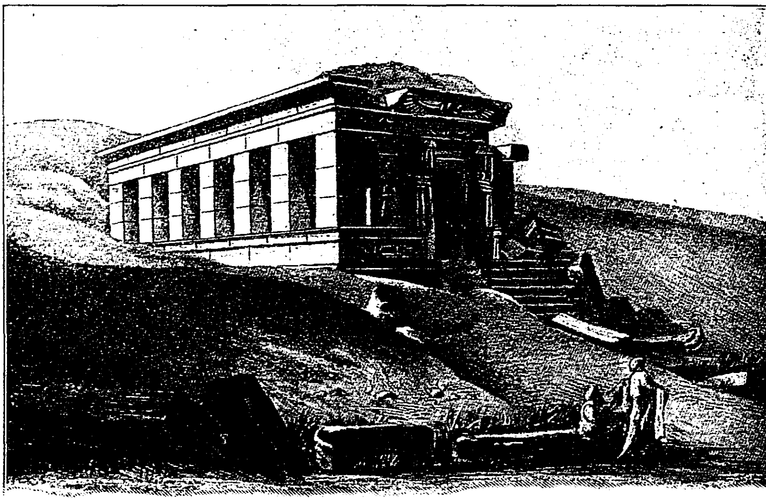


Abb. 45: Kapelle Amenophis' III. auf Elephantine.

das Gebirge vielfach zu beiden Seiten des Flusses wenig oder gar kein flaches Land ließ, mußte er meist so angelegt werden, daß ein Teil der Räume in den Felsen hinein stollenartig gebaut wurde, so daß Felsentempel entstanden.

Vor allem aber hat überall auf den Tempelbau der landschaftliche Charakter bestimmend eingewirkt. Während der Tempel in einer weiten Ebene breite, geschlossene Massen zeigt, ändert sich dieser Charakter in einer gebirgigen Landschaft. Da wird aus dem schwerfälligen Bau eine zierliche Kapelle, oder der große Tempel steigt in Terrassen empor mit vielen Säulenreihen, welche den Bau gliedern und ihm einen edlen

Schwung geben. Hier nähert sich der ägyptische Tempelbau dem griechischen, da in beiden Fällen gleiche landschaftliche Bedingungen gegeben waren. So hat der Einfluß der Landschaft den ägyptischen Tempel so verschieden gestaltet, daß man trotz des übereinstimmenden Grundplanes von keinem schablonenmäßigen Tempelbau reden kann.

Ja der ägyptische Architekt konnte sich sogar in einem bestimmten Punkte freier bewegen als sein griechischer Kollege. So wenig wie die Säule des romanischen Baustils kennt auch die ägyptische eine ziffernmäßig festgelegte Beziehung zwischen Kapitell und Säulenschaft, und ebensowenig ist der Abstand der Säulen von einander fest bestimmt. Es gab in Ägypten weder eine Säulenordnung in der Architektur noch einen Kanon der Proportionen in der bildenden Kunst[1]. Was den ägyptischen Künstler leitete, war die Tradition, welche ebenso wirksam war wie ein zahlenmäßig entwickeltes System und daneben innerhalb der Grenzen der Tradition die künstlerische Individualität. Diese hat sich wohl am stärksten und schönsten in dem Tempel der Königin Hatschepsowet zu Der el Bahri (s. Abb. 46) betätigt. Hier ist alles landschaftlich entwickelt. Von der Ebene aus erhebt sich der Bau in drei Terrassen, welche von Säulenhallen umgeben waren. Die Verbindung zwischen diesen Terrassen wurde durch eine Rampe hergestellt, deren Balustrade durch zwei riesige geflügelte Schlangen, die Vertreterinnen von Ober- und Unterägypten, gebildet war. Durch diese Rampe wurde der Tempel gleichzeitig in eine Süd- und Nordhälfte geteilt. Zu der Tempeldekoration, von welcher schon mehrfach die Rede war, sei hier noch nachgetragen, daß die Wände mit Darstellungen teils religiösen, teils profanen Charakters geschmückt waren und zwar so, daß die ersteren im Innern des Tempels, die letzteren auf den jedem profanen Auge preisgegebenen Außenwänden angebracht waren. Das Leben und die Taten des Königs sind zu den Gottheiten des Tempels, namentlich dem Hauptgott, in Beziehung gesetzt, die Opfer, welche der König als Vertreter des ganzen Landes ihm darbringt, die Schenkungen, welche er ihm macht, sind immer wieder dargestellt. Über den Inhalt dieser Darstellungen klären weiter die hieroglyphischen Inschriften auf,

1) Vielleicht darf man daran erinnern, daß auch die ägyptische Poesie kein festes Metrum kennt.

Reiches unter Thutmos III. und seinen Nachfolgern nachgewiesen worden. Auf einem aus Quadern aufgemauerten von einer Hohlkehle bekrönten Unterbau, zu dem vorn zwischen zwei Mauerwangen eine Treppe hinaufführt, steht die rechteckige an den beiden Schmalseiten mit Türen versehene Cella. Ringsherum lief ein Säulengang, der durch viereckige Pfeiler und Säulen gebildet wurde.

Damit ist die Charakteristik des ägyptischen Tempelbaues noch keineswegs erschöpft, es sind nur die großen Linien gezogen, innerhalb deren sich die Individualität des Architekten betätigen konnte. Nicht selten bestimmten geologische Verhältnisse den Plan und die Anlage eines Tempels. In Nubien, wo

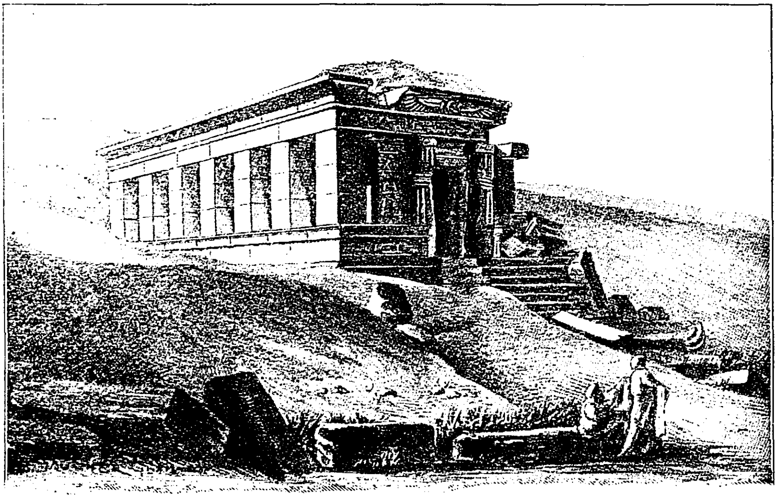


Abb. 45: Kapelle Amenophis' III. auf Elephantine.

das Gebirge vielfach zu beiden Seiten des Flusses wenig oder gar kein flaches Land ließ, mußte er meist so angelegt werden, daß ein Teil der Räume in den Felsen hinein stollenartig gebaut wurde, so daß Felsentempel entstanden.

Vor allem aber hat überall auf den Tempelbau der landschaftliche Charakter bestimmend eingewirkt. Während der Tempel in einer weiten Ebene breite, geschlossene Massen zeigt, ändert sich dieser Charakter in einer gebirgigen Landschaft. Da wird aus dem schwerfälligen Bau eine zierliche Kapelle, oder der große Tempel steigt in Terrassen empor mit vielen Säulenreihen, welche den Bau gliedern und ihm einen edlen

Schwung geben. Hier nähert sich der ägyptische Tempelbau dem griechischen, da in beiden Fällen gleiche landschaftliche Bedingungen gegeben waren. So hat der Einfluß der Landschaft den ägyptischen Tempel so verschieden gestaltet, daß man trotz des übereinstimmenden Grundplanes von keinem schablonenmäßigen Tempelbau reden kann.

Ja der ägyptische Architekt konnte sich sogar in einem bestimmten Punkte freier bewegen als sein griechischer Kollege. So wenig wie die Säule des romanischen Baustils kennt auch die ägyptische eine ziffernmäßig festgelegte Beziehung zwischen Kapitell und Säulenschaft, und ebensowenig ist der Abstand der Säulen von einander fest bestimmt. Es gab in Ägypten weder eine Säulenordnung in der Architektur noch einen Kanon der Proportionen in der bildenden Kunst[1]. Was den ägyptischen Künstler leitete, war die Tradition, welche ebenso wirksam war wie ein zahlenmäßig entwickeltes System und daneben innerhalb der Grenzen der Tradition die künstlerische Individualität. Diese hat sich wohl am stärksten und schönsten in dem Tempel der Königin Hatschepsowet zu Der el Bahri (s. Abb. 46) betätigt. Hier ist alles landschaftlich entwickelt. Von der Ebene aus erhebt sich der Bau in drei Terrassen, welche von Säulenhallen umgeben waren. Die Verbindung zwischen diesen Terrassen wurde durch eine Rampe hergestellt, deren Balustrade durch zwei riesige geflügelte Schlangen, die Vertreterinnen von Ober- und Unterägypten, gebildet war. Durch diese Rampe wurde der Tempel gleichzeitig in eine Süd- und Nordhälfte geteilt. Zu der Tempeldekoration, von welcher schon mehrfach die Rede war, sei hier noch nachgetragen, daß die Wände mit Darstellungen teils religiösen, teils profanen Charakters geschmückt waren und zwar so, daß die ersteren im Innern des Tempels, die letzteren auf den jedem profanen Auge preisgegebenen Außenwänden angebracht waren. Das Leben und die Taten des Königs sind zu den Gottheiten des Tempels, namentlich dem Hauptgott, in Beziehung gesetzt, die Opfer, welche der König als Vertreter des ganzen Landes ihm darbringt, die Schenkungen, welche er ihm macht, sind immer wieder dargestellt. Über den Inhalt dieser Darstellungen klären weiter die hieroglyphischen Inschriften auf,

---

1) Vielleicht darf man daran erinnern, daß auch die ägyptische Poesie kein festes Metrum kennt.

deren prächtige dekorative Wirkung erst in der einst vorhandenen Bemalung voll zur Geltung kam. Sie wirkten ähnlich wie noch heute die arabischen Inschriften in den Moscheen.

Daß der Ägypter in dem Tempel wie in jedem Bau ein Miniaturabbild des Niltals sah, wurde schon oben erwähnt. Die Decke war der Himmel und dementsprechend mit gelben Sternen auf blauem Grunde dekoriert. In der Mitte schweben mit ausgebreiteten Flügeln Geier, die heiligen Tiere der Göttin Nechbet, welche in den Tempelreliefs oft dargestellt ist, wie sie ihre Flügel

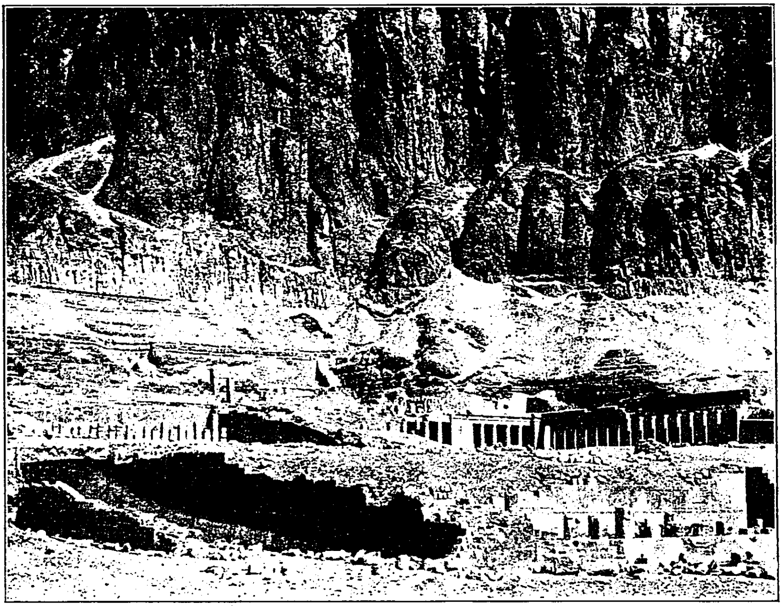


Abb. 46: Totentempel der Königin Hatschepsowet in Der el Bahri.

schützend über dem König ausbreitet, die ihn hier auf seinem Gange in den Tempel unter ihre Obhut nehmen soll. Der Fußboden wurde als Erde aufgefaßt, aus welcher die Pflanzen plastisch als Säulen hervorsprossen, während sie an dem Sockel der Wände nur gemalt erschienen. Hier waren auch die Vertreter der ägyptischen Gaue, ihrer Distrikte und Kanäle, in langem Zuge dargestellt mit den Opfergaben für die Tempelgottheiten. Wie aber Ägypten seit uralter Zeit in zwei Teile zerfiel, Ober- und Unterägypten, so wurde auch der Tempel, sein Ebenbild, streng in

eine Nord- und Südhälfte geteilt, und in mancher Hinsicht auch in diesem Sinne dekoriert.

Noch eine technische Seite des Tempelbaues sei hier zum Schluß kurz berührt. Wo der ägyptische Tempel — und das war meist der Fall — im Schwemmland stand, wurde das für den Tempel unter großen Zeremonien abgesteckte Terrain ausgeschachtet und die so entstandene Grube mit Sand und Scherben gefüllt, so daß in gewissem Sinne der ägyptische Tempel auf Sand gebaut war. So war der sicherste Schutz gegen die verderbliche Wirkung der Wasserinfiltration geboten. In die Ecken dieses Sandbetts wurden am Tage der Grundsteinlegung ganz in der Art, wie wir es noch heute tun, Miniaturnachbildungen der Bauwerkzeuge, Nachbildungen der dargebrachten Opfer, Ringe und Skarabäen mit dem Namen des regierenden Herrschers gelegt. Dann wurde das Ganze mit einem Steinpflaster überdeckt, in welches der Grundriß eingeritzt wurde. Das Baugerüst wurde als schiefe Ebene aus Ziegeln hergestellt.

Gräber.

Die Privatgräber des neuen Reiches unterscheiden sich wenig von denen des mittleren Reiches. Hatte eine Stadt wie z. B. Theben das Gebirge als Begräbnisplatz gewählt, so wurden in den Höhen die Gräber als Stollen in den Berg getrieben. Dabei bestand das Grab ganz nach dem Plan des Wohnhauses — denn nach ägyptischer Anschauung war es ja die Wohnung des Toten — aus 3 Räumen, von denen der erste, der Vorhof, gelegentlich als Ziegelbau angebaut war. Dagegen wurden auf dem Felsplateau Schachtgräber angelegt, über welchen Pyramiden errichtet waren. Diese ändern sich in ihrer Form im Vergleich zu der des mittleren Reiches insofern, als der Unterbau, der Sockel der Pyramide, immer höher wird, bis schließlich die Pyramide selbst nur noch als dekorative Bekrönung wirkt. Diese Pyramiden waren meist weiß getüncht, während die dekorativen Teile (Hohlkehle, Rundstab) sowie der in die Außenwand eingelassene Grabstein in bunten Farben prangten. Ein solcher Friedhof wird von weitem wie ein riesiges Zeltlager gewirkt haben. Hatte man die Straßen dieser Gräbermasse durchschritten, so kam man zu den hochgelegenen Felsengräbern, die mit dem Grün der vor jedem Grab befindlichen Gartenanlage einst einen malerischen Eindruck gemacht haben müssen.

deren prächtige dekorative Wirkung erst in der einst vorhandenen Bemalung voll zur Geltung kam. Sie wirkten ähnlich wie noch heute die arabischen Inschriften in den Moscheen.

Daß der Ägypter in dem Tempel wie in jedem Bau ein Miniaturabbild des Niltals sah, wurde schon oben erwähnt. Die Decke war der Himmel und dementsprechend mit gelben Sternen auf blauem Grunde dekoriert. In der Mitte schweben mit ausgebreiteten Flügeln Geier, die heiligen Tiere der Göttin Nechbet, welche in den Tempelreliefs oft dargestellt ist, wie sie ihre Flügel

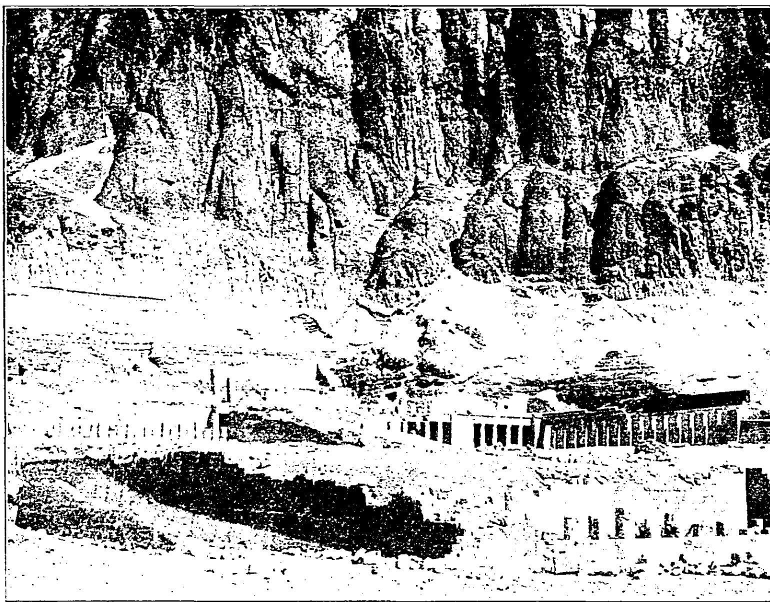


Abb. 46: Totentempel der Königin Hatschepsowet in Der el Bahri.

schützend über dem König ausbreitet, die ihn hier auf seinem Gange in den Tempel unter ihre Obhut nehmen soll. Der Fußboden wurde als Erde aufgefaßt, aus welcher die Pflanzen plastisch als Säulen hervorsprossen, während sie an dem Sockel der Wände nur gemalt erschienen. Hier waren auch die Vertreter der ägyptischen Gaue, ihrer Distrikte und Kanäle, in langem Zuge dargestellt mit den Opfergaben für die Tempelgottheiten. Wie aber Ägypten seit uralter Zeit in zwei Teile zerfiel, Ober- und Unterägypten, so wurde auch der Tempel, sein Ebenbild, streng in

eine Nord- und Südhälfte geteilt, und in mancher Hinsicht auch in diesem Sinne dekoriert.

Noch eine technische Seite des Tempelbaues sei hier zum Schluß kurz berührt. Wo der ägyptische Tempel — und das war meist der Fall — im Schwemmland stand, wurde das für den Tempel unter großen Zeremonien abgesteckte Terrain ausgeschachtet und die so entstandene Grube mit Sand und Scherben gefüllt, so daß in gewissem Sinne der ägyptische Tempel auf Sand gebaut war. So war der sicherste Schutz gegen die verderbliche Wirkung der Wasserinfiltration geboten. In die Ecken dieses Sandbetts wurden am Tage der Grundsteinlegung ganz in der Art, wie wir es noch heute tun, Miniaturnachbildungen der Bauwerkzeuge, Nachbildungen der dargebrachten Opfer, Ringe und Skarabäen mit dem Namen des regierenden Herrschers gelegt. Dann wurde das Ganze mit einem Steinpflaster überdeckt, in welches der Grundriß eingeritzt wurde. Das Baugerüst wurde als schiefe Ebene aus Ziegeln hergestellt.

Gräber.

Die Privatgräber des neuen Reiches unterscheiden sich wenig von denen des mittleren Reiches. Hatte eine Stadt wie z. B. Theben das Gebirge als Begräbnisplatz gewählt, so wurden in den Höhen die Gräber als Stollen in den Berg getrieben. Dabei bestand das Grab ganz nach dem Plan des Wohnhauses — denn nach ägyptischer Anschauung war es ja die Wohnung des Toten — aus 3 Räumen, von denen der erste, der Vorhof, gelegentlich als Ziegelbau angebaut war. Dagegen wurden auf dem Felsplateau Schachtgräber angelegt, über welchen Pyramiden errichtet waren. Diese ändern sich in ihrer Form im Vergleich zu der des mittleren Reiches insofern, als der Unterbau, der Sockel der Pyramide, immer höher wird, bis schließlich die Pyramide selbst nur noch als dekorative Bekrönung wirkt. Diese Pyramiden waren meist weiß getüncht, während die dekorativen Teile (Hohlkehle, Rundstab) sowie der in die Außenwand eingelassene Grabstein in bunten Farben prangten. Ein solcher Friedhof wird von weitem wie ein riesiges Zeltlager gewirkt haben. Hatte man die Straßen dieser Gräbermasse durchschritten, so kam man zu den hochgelegenen Felsengräbern, die mit dem Grün der vor jedem Grab befindlichen Gartenanlage einst einen malerischen Eindruck gemacht haben müssen.

Das neue Reich hat die Königsgräber als Pyramiden nicht mehr gekannt. Wie schon in früheren Perioden hatte die ursprünglich nur den Königen eigene Form durch Nachahmung ihren Sonderwert verloren. Man mochte auch gefühlt haben, wie wenig sich Bauten aus Luftziegeln zu »Denkmälern der Ewigkeit« eigneten, wenn sie nicht in so riesigen Dimensionen ausgeführt wurden, wie sie nur das alte Reich bewältigen konnte. So legten sich jetzt die in Theben residierenden Pharaonen des neuen Reiches ihre Gräber im Gebirge an (s. Abb. 47), aber nicht, wie man erwarten konnte, an weithin sichtbarer Stelle, sondern versteckt in einsamen Wüstentälern. Haben etwa die Beraubungen alter Königsgräber zu der Wahl solcher Plätze geführt? Eine sichere Antwort läßt sich darauf zur Zeit noch nicht geben. Aber Tatsache ist es, daß die Gräber geflissentlich abseits angelegt wurden. Das tritt auch darin zu Tage, daß man

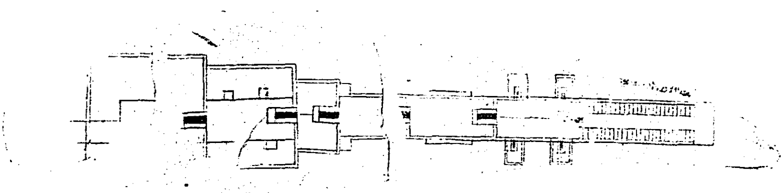


Abb. 47: Ägyptischer Grundriß eines Königsgrabes des neuen Reiches. *Kairo*

die Grabkapellen[1], welche ja den Platz des Grabes in früherer Zeit angaben, jetzt weit entfernt hart an die Grenze des Fruchtlandes verlegte, wo sie mitten unter den Palästen der Könige standen. Für die Gesamtanlage des Grabes wird jetzt ein ganz neuer Gedanke zur Tat. Wie Tempel und Haus als Oberwelt gedacht wurden, wird jetzt das Königsgrab als Unterwelt, als Jenseits, aufgefaßt. Nach der Vorstellung des neuen Reiches fährt der tote König mit dem Sonnengotte Re, mit dem er ein Wesen geworden ist, in der Nacht auf dem Sonnenschiff durch die Unterwelt. Diese Höllenfahrt mit allen Gefahren, welche sich daran knüpfen, ist in dem Königsgrabe dargestellt, nicht nur in den Bildern und Inschriften an den Wänden, sondern auch in den zahllosen Gängen selbst. Das ganze Grab ist eine plastische Illustration zu dem »Buche von dem, was in der Unterwelt ist« geworden.

1) Sie haben im Gegensatz zu den von Süd nach Nord orientierten Tempeln ihre Axe von Ost nach West.

Malerei.

In die Malerei dieser Zeit ist ein neuer Geist eingezogen. Der durch die politischen Beziehungen erweiterte Horizont stellte den Künstler vor neue Probleme. Er hatte jetzt Gegenstände, Menschen und Tiere zu zeichnen, für welche die Tradition keine Vorlage bot. So zwangen die Verhältnisse zu einem Zeichnen nach der Natur. Vor allem aber wirkte der Import fremder Erzeugnisse belebend ein und unter ihnen die dem mykenischen Kunstkreis angehörigen Zeichnungen. Alle diese Momente schufen nicht ein völlig Neues, sondern sie weckten vielmehr nur die Geister der Volkskunst aus langem Schlummer. Nach dem Klassizismus des mittleren Reiches, welcher die Profankunst sehr wenig hatte zur Geltung kommen lassen, nach der trostlosen Zeit der Hyksosinvasion brach jetzt die Volkskunst mit elementarer Gewalt auf allen Gebieten durch, und die freie naturalistische Richtung feierte eine herrliche Wiederauferstehung. Mit den palästinensischen Feldzügen Thutmosis' III. setzt diese Bewegung ein und entwickelt sich unter der verständnisvollen Förderung dieses Herrschers und seiner Nachfolger auf gesunden Bahnen ohne einen Bruch mit der Tradition, aber auch ohne sklavische Nachahmung. Man versucht sich in neuen Motiven und hier und da begegnet man perspektivischen Zeichnungen, welche über die Leistungen früherer Perioden hinausragen. Wie in der Kleinkunst die Formen eleganter, zierlicher werden, so wird auch der Mensch jetzt in den Proportionen schlanker. Die Linienführung wird vielleicht noch schwungvoller, als sie früher war, ohne jedoch der Manier zu verfallen. Herrlich sind die Tierdarstellungen dieser Zeit. Das Landschaftliche wird mehr betont, und die früher lose verbundenen Gruppen werden in innere Verbindung gebracht. Überall fühlt man in den guten Arbeiten, wie der Künstler liebevoll selbst beobachtet hat, wo ihm nicht eine besondere offizielle Darstellung Schranken setzte. Vortrefflich sind die zahlreichen fremden Volkstypen wiedergegeben, welche den Künstler jetzt viel beschäftigten, gelegentlich schon mit einer Hinneigung zur Karikatur (s. Abb. 48).

Plastik.

Die Skulptur hat mit der Malerei nicht gleichen Schritt gehalten, wenn auch hier mancher Fortschritt zu verzeichnen ist.

In der Hofkunst liegt er darin, daß es den Künstlern dieser Zeit besser gelungen ist als der idealisierenden Schule des mittleren Reiches, den Pharao als »guten Gott« darzustellen. Sie haben das verzerrte Lächeln in ein mildes Lächeln verwandelt, das freilich bald ein stereotypes wurde. Es ist bezeichnend, daß unter Amenophis III. zum ersten Male der Königstypus auch auf die Götter übertragen wurde, indem der Gott gelegentlich die Züge dieses Herrschers trug. Die realistische Porträt-



Abb. 48: Amenophis' III. Triumph über besiegte Negerstämme. *Kairo.*

auffassung des mittleren Reiches scheint in dieser Blütezeit keine Nachfolge gefunden zu haben. Im übrigen äußert sich der Geist der neuen Zeit in der Tracht, welche daher auch hier, abgesehen von den Inschriften ein sicherer Wegweiser für die Datierung ist.

Die Kolossalstatuen lernen wir in dieser Epoche zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Architektur kennen. Waren sie doch meist gleichsam als Wächter an die Pylonen oder Mauern

(s. Abb. 49) der Tempel gestellt. Unsere Bewunderung gilt vor allem der technischen Leistung. Die als Memnonskolosse (s. Abb. 50) bekannten Statuen Amenophis III., welche vor dem jetzt verschwundenen Grabtempel dieses Königs standen, waren ursprünglich 21 m hoch und hatten ein Gewicht von mehr als 26 000 Zentnern. Solche riesige Blöcke abzusprengen und aus den Steinbrüchen bei Kairo bis nach Theben zu schaffen und zu bearbeiten, setzt ein gewaltiges technisches Vermögen voraus. Künstlerisch bleibt aber auch das Ebenmaß der Proportionen bewunderungswürdig, welche diesen Kolossen eine ästhetische Wirkung ermöglicht. Die Köpfe



Abb. 49: Kolossalstatuen von Königen in situ (Karnak).

sind Porträts und zum Teil auch in der idealisierten Auffassung — namentlich wenn man die ursprüngliche Bemalung hinzunimmt und sie in der beabsichtigten Entfernung wirken läßt — von großer Wirkung.

In der Skulptur der Privatmonumente haben sich die Künstler mit besonderer Vorliebe der neuen Tracht zugewandt, und es kann nicht geleugnet werden, daß sie dabei mit Geschmack und gelegentlich auch mit Raffinement verfahren sind. Aber die scharfe Charakteristik hat entschieden darunter gelitten. So sind in den reizenden Holzstatuetten dieser Zeit die Gesichter meist nichtssagend. Auch an Bewegungsmotiven ist wenig Neues

In der Hofkunst liegt er darin, daß es den Künstlern dieser Zeit besser gelungen ist als der idealisierenden Schule des mittleren Reiches, den Pharao als »guten Gott« darzustellen. Sie haben das verzerrte Lächeln in ein mildes Lächeln verwandelt, das freilich bald ein stereotypes wurde. Es ist bezeichnend, daß unter Amenophis III. zum ersten Male der Königstypus auch auf die Götter übertragen wurde, indem der Gott gelegentlich die Züge dieses Herrschers trug. Die realistische Porträt-



Abb. 48: Amenophis' III. Triumph über besiegte Negerstämme. *Kairo.*

auffassung des mittleren Reiches scheint in dieser Blütezeit keine Nachfolge gefunden zu haben. Im übrigen äußert sich der Geist der neuen Zeit in der Tracht, welche daher auch hier, abgesehen von den Inschriften ein sicherer Wegweiser für die Datierung ist.

Die Kolossalstatuen lernen wir in dieser Epoche zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Architektur kennen. Waren sie doch meist gleichsam als Wächter an die Pylonen oder Mauern

(s. Abb. 49) der Tempel gestellt. Unsere Bewunderung gilt vor allem der technischen Leistung. Die als Memnonskolosse (s. Abb. 50) bekannten Statuen Amenophis III., welche vor dem jetzt verschwundenen Grabtempel dieses Königs standen, waren ursprünglich 21 m hoch und hatten ein Gewicht von mehr als 26 000 Zentnern. Solche riesige Blöcke abzusprengen und aus den Steinbrüchen bei Kairo bis nach Theben zu schaffen und zu bearbeiten, setzt ein gewaltiges technisches Vermögen voraus. Künstlerisch bleibt aber auch das Ebenmaß der Proportionen bewunderungswürdig, welche diesen Kolossen eine ästhetische Wirkung ermöglicht. Die Köpfe



Abb. 49: Kolossalstatuen von Königen in situ (Karnak).

sind Porträts und zum Teil auch in der idealisierten Auffassung — namentlich wenn man die ursprüngliche Bemalung hinzunimmt und sie in der beabsichtigten Entfernung wirken läßt — von großer Wirkung.

In der Skulptur der Privatmonumente haben sich die Künstler mit besonderer Vorliebe der neuen Tracht zugewandt, und es kann nicht geleugnet werden, daß sie dabei mit Geschmack und gelegentlich auch mit Raffinement verfahren sind. Aber die scharfe Charakteristik hat entschieden darunter gelitten. So sind in den reizenden Holzstatuetten dieser Zeit die Gesichter meist nichtssagend. Auch an Bewegungsmotiven ist wenig Neues

geschaffen worden. Nur begegnet uns in dieser Zeit zuerst ein kauernder Typus, bei dem der eine Schenkel im rechten Winkel zum anderen steht.

Kleinkunst.

Vielleicht am herrlichsten aber offenbart sich das künstlerische Schaffen dieser Zeit in der Kleinkunst, die hier nach stofflicher Gruppierung kurz besprochen sein mag.

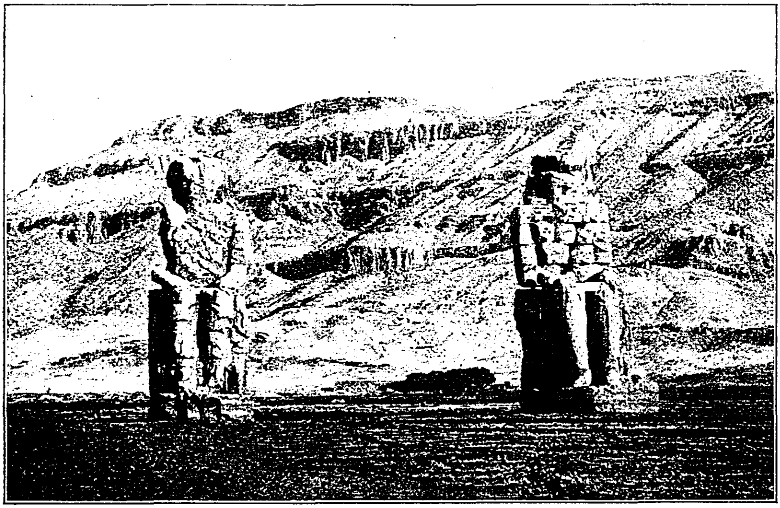


Abb. 50: Die beiden Kolossalstatuen Amenophis' III. (Rechts der Memnonskoloß).

Die Freude dieser Epoche an reicheren und gefälligeren Formen zeigt sich in der Keramik. Namentlich die Freude an Blumen kommt in den Ornamenten zum Ausdruck. Die Kränze und Blumen, welche die Krüge schmückten, wurden jetzt in leuchtenden Farben aufgemalt, und nicht selten kann man auch aus dem Ornament (Weinlaub) den Inhalt des Gefäßes erraten. Meist gab man sich freilich mit einem einfachen polierten Farbenüberzug oder einer Glasur zufrieden. Sehr zierlich sind auch die aus Holz gezimmerten Gefäßuntersätze. Die ägyptischen Gefäße haben keinen Fuß, und daher mußte, falls sie nicht in den Sand gesteckt wurden, für einen Untersatz aus Ton oder ein Holzgestell gesorgt werden.

Auch Importware aus Syrien und den Ländern des mykenischen Kulturkreises ist in dieser Zeit nicht selten anzutreffen (s. Abb. 51). Manchmal hat auch der ägyptische Handwerker



Abb. 51: Mykenische und kupferische Tongefäße aus ägyptischen Gräbern der 18. Dynastie. *Brit. Museum.*

die fremde Form entlehnt und sie ägyptisch dekoriert. So besitzt die Straßburger Universitätssammlung eine mykenische Bügelkanne (s. Abb. 52) aus blauer Fayence, bei welcher die Bügel als Papyrusstengel aufgefaßt sind. Die Dolden sind oben auf den Bügelknopf gemalt, und der Bauch ist mit einem Strichmotiv verziert.



Abb. 52: Imitierte mykenische Bügelkanne aus blauer Fayence. *Strassburger Universitätssammlung.*

Eine merkwürdige Art von Gefäßen trifft man gerade in dieser Zeit häufig an, welche durch bunte Bemalung in billiger Weise die kostbaren Steingefäße ersetzen sollen. Steingefäße in allen möglichen Formen sind schon in der ältesten Zeit üblich gewesen und gerade damals besonders schön gearbeitet worden. Form und technische Ausführung stehen auf gleicher Höhe. Das Hauptinteresse des Künstlers galt natürlich den Edelsteinen (Amethyst, Lapislazuli, Cornalin, Malachit u. a. m.). Aus ihnen wurden Kettenglieder geschnitten und zahllose Amulette und Götterbilder gearbeitet. Es sind zum Teil wahre Wunder von Klein- und Feinarbeit. Von der Skarabäenindustrie war schon

geschaffen worden. Nur begegnet uns in dieser Zeit zuerst ein kauernder Typus, bei dem der eine Schenkel im rechten Winkel zum anderen steht.

Kleinkunst.

Vielleicht am herrlichsten aber offenbart sich das künstlerische Schaffen dieser Zeit in der Kleinkunst, die hier nach stofflicher Gruppierung kurz besprochen sein mag.

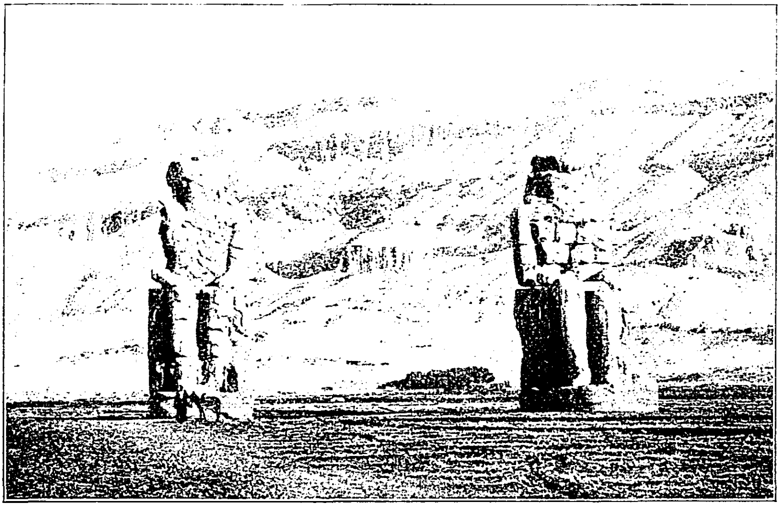


Abb. 50: Die beiden Kolossalstatuen Amenophis' III. (Rechts der Memnonskoloß).

Die Freude dieser Epoche an reicheren und gefälligeren Formen zeigt sich in der Keramik. Namentlich die Freude an Blumen kommt in den Ornamenten zum Ausdruck. Die Kränze und Blumen, welche die Krüge schmückten, wurden jetzt in leuchtenden Farben aufgemalt, und nicht selten kann man auch aus dem Ornament (Weinlaub) den Inhalt des Gefäßes erraten. Meist gab man sich freilich mit einem einfachen polierten Farbenüberzug oder einer Glasur zufrieden. Sehr zierlich sind auch die aus Holz gezimmerten Gefäßuntersätze. Die ägyptischen Gefäße haben keinen Fuß, und daher mußte, falls sie nicht in den Sand gesteckt wurden, für einen Untersatz aus Ton oder ein Holzgestell gesorgt werden.

Auch Importware aus Syrien und den Ländern des mykenischen Kulturkreises ist in dieser Zeit nicht selten anzutreffen (s. Abb. 51). Manchmal hat auch der ägyptische Handwerker

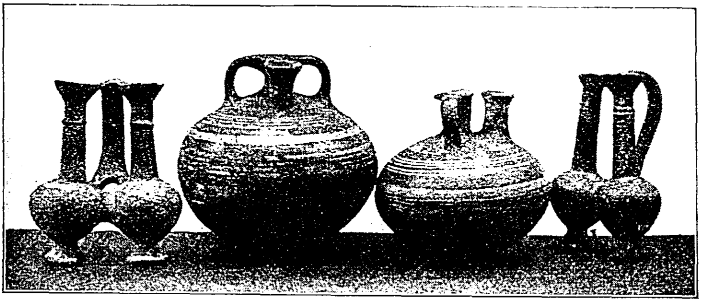


Abb. 51: Mykenische und kupferische Tongefäße aus ägyptischen Gräbern der 18. Dynastie. *Brit. Museum.*

die fremde Form entlehnt und sie ägyptisch dekoriert. So besitzt die Straßburger Universitätssammlung eine mykenische Bügelkanne (s. Abb. 52) aus blauer Fayence, bei welcher die Bügel als Papyrusstengel aufgefaßt sind. Die Dolden sind oben auf den Bügelknopf gemalt, und der Bauch ist mit einem Strichmotiv verziert.



Abb. 52: Imitierte mykenische Bügelkanne aus blauer Fayence. *Strassburger Universitätssammlung.*

Eine merkwürdige Art von Gefäßen trifft man gerade in dieser Zeit häufig an, welche durch bunte Bemalung in billiger Weise die kostbaren Steingefäße ersetzen sollen. Steingefäße in allen möglichen Formen sind schon in der ältesten Zeit üblich gewesen und gerade damals besonders schön gearbeitet worden. Form und technische Ausführung stehen auf gleicher Höhe. Das Hauptinteresse des Künstlers galt natürlich den Edelsteinen (Amethyst, Lapislazuli, Cornalin, Malachit u. a. m.). Aus ihnen wurden Kettenglieder geschnitten und zahllose Amulette und Götterbilder gearbeitet. Es sind zum Teil wahre Wunder von Klein- und Feinarbeit. Von der Skarabäenindustrie war schon

oben die Rede. Die Verzierungen werden jetzt eleganter und reicher, auch die Verwendung ist ausgedehnter geworden. Sie haben schließlich die Bedeutung unserer Erinnerungsmedaillen erhalten, indem sie zur Erinnerung u. a. an die Hochzeit des Pharao, oder eine beendete glückliche Jagd, oder die Eroberung einer Festung geschnitten wurden.

Auch die Edelsteine, »die echten Steine«, hat der Ägypter nachzuahmen gewußt. Dazu benutzte er seine uralte Glasurtechnik. Entweder überzog man Kalkstein und Schiefer mit einer dünnen, farbigen Glasur, oder man glasierte ein Gemisch von

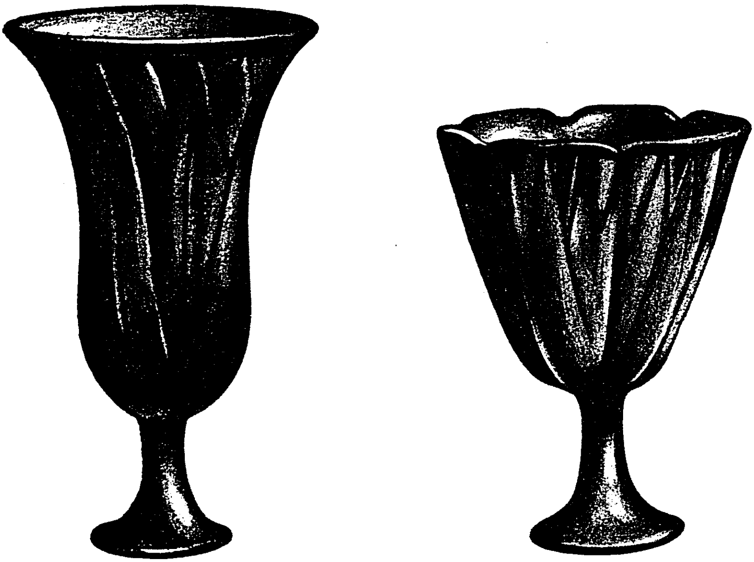


Abb. 53 u. 54: Becher aus blauer Fayence. *Slg. Mac Gregor in Tamworth.*

pulverisiertem Kalkstein und zerstoßenen Topfscherben, nachdem es unter Wasserzusatz geknetet und dann gebrannt worden war. Diese letztere Art der Glasurtechnik ist die ägyptische Fayence (Porzellan), welche in allen möglichen Farben, meist blau oder grün, selten weiß, gelb, braun oder violett hergestellt wurde. Diese Industrie hat gerade in der Blütezeit des neuen Reiches (18. Dynastie) in höchster Blüte gestanden. Die Glasuren dieser Zeit besitzen eine Leuchtkraft, die kaum je wieder erreicht worden ist. Dabei war diese Fayencetechnik außerordentlich beliebt. Denn sie wurde nicht nur als Imitation von Edelgestein ver-

wandt, für Skarabäen, Ringe u. s. w., sondern hatte auch sonst die reichste Verbreitung. Bald entwickelte sich eine Art Fayencekeramik. Zierliche Becher in Blumenform, der Kelch als aufgeblühte Lotusblume (s. Abb. 53 u. 54) gebildet, Schalen mit naturalistischer Innenbemalung verraten einen Geschmack und eine Erfindungsgabe, die uns Moderne noch in Entzücken versetzen können. Ein gewaltiges Gebiet eröffnete sich aber dieser Technik, als man dazu überging — die Anfänge gehen in älteste Zeit zurück — sie zum Schmuck der Wände zu benutzen, indem man der Malerei einen dauerhafteren Charakter verlieh. So wurden alle dekorativen Motive schließlich in Fayence wiedergegeben und die Wände damit mosaikartig verkleidet.

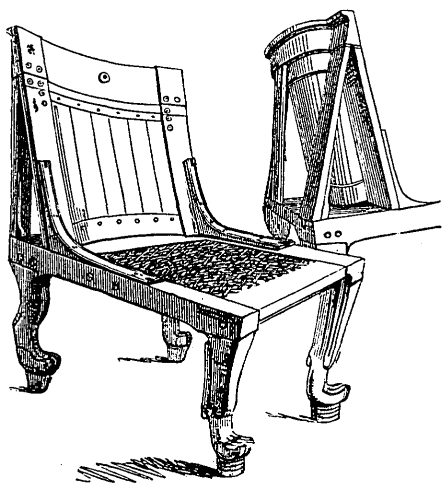


Abb. 55: Stühle. *Leiden.*

In dieser Zeit (also etwa 1500 v. Chr.) lernen wir auch zum ersten Male Gefäße aus Glas[1] kennen, welches etwa dieselben chemischen Bestandteile wie das unsrige enthielt. Dagegen unterscheidet es sich von dem modernen Glas dadurch, daß es stets farbig ist. Wundervoll ist auch hier die schöne tiefe Farbe und nicht weniger die Zeichnung, welche durch die zusammengeschmolzenen Wellenlinien der einzelnen Glasflüsse hervorgebracht wird. Großer Verbreitung hat sich die Glasindustrie übrigens nicht erfreut. Sie diente offenbar nur zur Herstellung von Luxuswaren.

Wenn ich hier von der Holzbearbeitung spreche, so scheide ich die Schreinertechnik aus, welche den gewöhnlichen Bedürfnissen dient, nur will ich erwähnen, daß das »Fournieren«, die Kunst, gewöhnliche Holzarten mit besserem Material zu decken, schon bekannt war. Unter den Möbeln verdienen die Stühle besprochen zu werden. Das Sitzbrett des bequemen Lehnstuhls

1) Die Technik geht bis in das alte Reich zurück.

zeigt häufig an den Enden Papyrusdolden, während die Füße als Löwentatzen gebildet sind (s. Abb. 55). Wie lebendig dabei das Formgefühl waltet, beweist der Umstand, daß selbst bei den rohesten Arbeiten Hinter- und Vorderfuß genau unterschieden werden. Ein bekränzter Stuhl wird dekorativ dadurch angedeutet, daß man die Kränze von Lotusblättern in Elfenbein und Knochen einlegt. Auch unser Feldstuhl war bekannt und sehr geschmackvoll und originell so gestaltet, daß die Beine in Entenköpfe auslaufen, welche die Querstäbe in ihrem Schnabel halten (s. Abb. 56 u. 57). Bettgestelle ruhen auf vier als Kuhfüßen gestalteten Beinen. Am reichsten offenbarte sich die Phantasie der Künstler in der Bearbeitung der zahllosen Gegenstände der Kleinkunst, in den Kästchen und Schalen, in den Kämmen (s. Abb. 58), Salblöffeln, Haarnadeln, Schminkstiften und vielen anderen Dingen der Toilette.



Abb. 56 u. 57: Taburett und Klappstuhl. *Brit. Museum.*

Eine Schwimmerin, welche eine Ente trägt, ein Hund, der eine Ente packt, ein syrischer Sklave, der einen schweren Krug schleppt, zeigen einige der Motive, mit welchen man Griff und Löffel künstlerisch wiedergab. Alle größeren Sammlungen besitzen Proben dieser Kunst, welche für jeden Beschauer eine Quelle großen Genußes sein werden. Sie geben den besten Begriff von dem ägyptischen Kunstsinn und sind gerade durch den gesunden Naturalismus und die einfachen ungesuchten Formen für unser Handwerk nicht ohne praktischen Wert. Hinter der Holztechnik stand die Knochen- und Elfenbeintechnik nicht zurück. Überall ist übrigens die Bemalung als belebendes Element hinzugekommen. Freilich wird sie auch oft die feine Schnitzerei, die wir heute so bewundern, stark beeinträchtigt haben.

Nur im Vorübergehen denke ich der weltberühmten ägyptischen Weberei. Die herrlichen Muster, welche sie ebenso wie die Flechtkunst hervorgebracht hat, sind zum Teil in die Dekorationskunst der Architektur übergegangen, aus welcher wir sie wieder erschließen können. Denn wie heute hat auch der alte Ägypter die kahlen Decken, Wände und Fußböden durch Matten und Teppiche zu beleben gewußt.

Die Metalltechnik war in allen Zweigen auf das Höchste entwickelt. Die wesentlichsten Kunstgriffe, das Hämmern, Löten, Gießen und Ziselieren waren den Ägyptern bekannt. Herrliche Silberschalen mit getriebener und ziselierter Arbeit sind uns bekannt geworden, und wir sind nicht erstaunt, daß diese Stücke auch im Ausland geschätzt wurden, wo sie zum Teil wieder gefunden worden sind. Die Juwelierkunst hat die alte Technik — vielleicht etwas verfeinert — fortgesetzt. In der Bronzetechnik haben die Waffenschmiede künstlerische Arbeiten hinterlassen. Eines der besten Werke ist ein Dolch, der einem Herrscher aus dem Anfang des neuen Reiches angehörte. Der hölzerne Griff ist mit Gold und bunten Edelsteinen geschmückt, der Knauf aus vier goldenen Frauenköpfen gebildet, während ein Stierkopf die bronzene Klinge zwischen seinen Hörnern faßt. Diese selbst ist an beiden Seiten aus Gold und mit silbernen Einlagen damasciert. Auf der einen Seite der Klinge sind in dieser Technik unter dem Königsnamen Pflanzenornamente eingelegt, während auf der anderen Seite ein Löwe einen Stier verfolgt und vier hinter einander liegende Heuschrecken den Abschluß nach unten bilden. Von den Statuen und Statuetten aus Bronze in Vollguß oder Hohlguß sind uns aus dieser Zeit nur wenige erhalten.



Abb. 58: Kamm (Holz). *Brüssel.*

Kannen und Schalen, zum Teil mit zierlichen Gravierungen zeigen einen edlen Geschmack, der nicht weniger in den beliebten Handspiegeln zum Ausdruck kommt. Die runde Scheibe ist häufig von einer aufgeblühten Papyrusdolde getragen. Gelegentlich tritt ein schlankes Mädchen an Stelle des Stengels und hält

zeigt häufig an den Enden Papyrusdolden, während die Füße als Löwentatzen gebildet sind (s. Abb. 55). Wie lebendig dabei das Formgefühl waltet, beweist der Umstand, daß selbst bei den rohesten Arbeiten Hinter- und Vorderfuß genau unterschieden werden. Ein bekränzter Stuhl wird dekorativ dadurch angedeutet, daß man die Kränze von Lotusblättern in Elfenbein und Knochen einlegt. Auch unser Feldstuhl war bekannt und sehr geschmackvoll und originell so gestaltet, daß die Beine in Entenköpfe auslaufen, welche die Querstäbe in ihrem Schnabel halten (s. Abb. 56 u. 57). Bettgestelle ruhen auf vier als Kuhfüßen gestalteten Beinen. Am reichsten offenbarte sich die Phantasie der Künstler in der Bearbeitung der zahllosen Gegenstände der Kleinkunst, in den Kästchen und Schalen, in den Kämmen (s. Abb. 58), Salblöffeln, Haarnadeln, Schminkstiften und vielen anderen Dingen der Toilette.

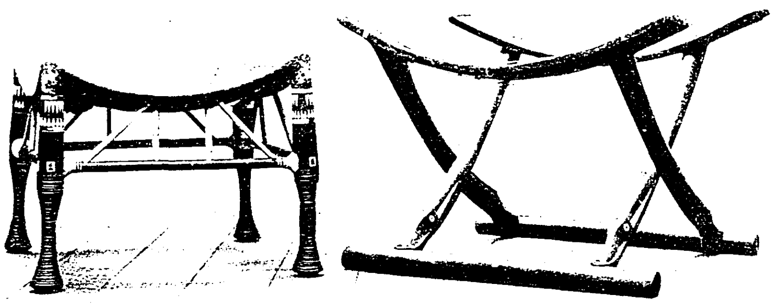


Abb. 56 u. 57: Taburett und Klappstuhl. *Brit. Museum.*

Eine Schwimmerin, welche eine Ente trägt, ein Hund, der eine Ente packt, ein syrischer Sklave, der einen schweren Krug schleppt, zeigen einige der Motive, mit welchen man Griff und Löffel künstlerisch wiedergab. Alle größeren Sammlungen besitzen Proben dieser Kunst, welche für jeden Beschauer eine Quelle großen Genußes sein werden. Sie geben den besten Begriff von dem ägyptischen Kunstsinn und sind gerade durch den gesunden Naturalismus und die einfachen ungesuchten Formen für unser Handwerk nicht ohne praktischen Wert. Hinter der Holztechnik stand die Knochen- und Elfenbeintechnik nicht zurück. Überall ist übrigens die Bemalung als belebendes Element hinzugekommen. Freilich wird sie auch oft die feine Schnitzerei, die wir heute so bewundern, stark beeinträchtigt haben.

Nur im Vorübergehen denke ich der weltberühmten ägyptischen Weberei. Die herrlichen Muster, welche sie ebenso wie die Flechtkunst hervorgebracht hat, sind zum Teil in die Dekorationskunst der Architektur übergegangen, aus welcher wir sie wieder erschließen können. Denn wie heute hat auch der alte Ägypter die kahlen Decken, Wände und Fußböden durch Matten und Teppiche zu beleben gewußt.

Die Metalltechnik war in allen Zweigen auf das Höchste entwickelt. Die wesentlichsten Kunstgriffe, das Hämmern, Löten, Gießen und Ziselieren waren den Ägyptern bekannt. Herrliche Silberschalen mit getriebener und ziselierter Arbeit sind uns bekannt geworden, und wir sind nicht erstaunt, daß diese Stücke auch im Ausland geschätzt wurden, wo sie zum Teil wieder gefunden worden sind. Die Juwelierkunst hat die alte Technik — vielleicht etwas verfeinert — fortgesetzt. In der Bronzetechnik haben die Waffenschmiede künstlerische Arbeiten hinterlassen. Eines der besten Werke ist ein Dolch, der einem Herrscher aus dem Anfang des neuen Reiches angehörte. Der hölzerne Griff ist mit Gold und bunten Edelsteinen geschmückt, der Knauf aus vier goldenen Frauenköpfen gebildet, während ein Stierkopf die bronzene Klinge zwischen seinen Hörnern faßt. Diese selbst ist an beiden Seiten aus Gold und mit silbernen Einlagen damasciert. Auf der einen Seite der Klinge sind in dieser Technik unter dem Königsnamen Pflanzenornamente eingelegt, während auf der anderen Seite ein Löwe einen Stier verfolgt und vier hinter einander liegende Heuschrecken den Abschluß nach unten bilden. Von den Statuen und Statuetten aus Bronze in Vollguß oder Hohlguß sind uns aus dieser Zeit nur wenige erhalten.



Abb. 58: Kamm (Holz). *Brüssel.*

Kannen und Schalen, zum Teil mit zierlichen Gravierungen zeigen einen edlen Geschmack, der nicht weniger in den beliebten Handspiegeln zum Ausdruck kommt. Die runde Scheibe ist häufig von einer aufgeblühten Papyrusdolde getragen. Gelegentlich tritt ein schlankes Mädchen an Stelle des Stengels und hält

die ausladende Dolde in den ausgebreiteten Händen (s. Abb. 59). Häufig ist auch der Griff mit dem Kopfe der Göttin Hathor verziert, welche als Liebesgöttin eine besondere Beziehung zu diesem Toiletteobjekt hatte.

So besitzt die ägyptische Kleinkunst dieser Zeit einen großen Formenreichtum, der überall einen gesunden ästhetischen Sinn verrät. Wohl kann sich der Formenschatz nicht mit dem griechischen messen, aber dennoch fesselt uns der schlichte und organische Ausdruck dieser bodenständigen Kunst, die alle ihre Motive rein und echt empfunden hat.

3. Die Sonderkunst des Echnaton-Amenophis IV.

Die gesunde Entwicklung des künstlerischen Lebens unter dem Szepter Amenophis III. wurde jäh durch seinen Nachfolger Amenophis IV. Echnaton unterbrochen, die eigenartigste Persönlichkeit, welche auf dem Throne der Pharaonen gesessen hat.

Anfangs wandelte er noch in den Bahnen seines Vaters, aber bald ging er eigene Wege, welche ihn weit abseits von den großen Linien der ägyptischen Kultur und zu einer Art Revolution der Kunst führten. Auf zwei Gebieten hat sich der mit größter Schärfe und Rücksichtslosigkeit geführte Kampf gegen die Tradition bewegt, auf dem Gebiet der Religion und der Kunst. Die große religiöse Tat Amenophis IV. besteht darin, daß er an die Stelle des Reichsgottes Amon — vielleicht unter dem Einfluß der heliopolitanischen Priesterschaft — die Sonne als oberste Gottheit setzte, aber nicht den alten Sonnengott Re oder Pre, wie man im neuen Reich sagte, sondern das Gestirn der Sonne unter dem Namen Atôn, »Scheibe«[1]. Nach der neuen »Lehre« — so lautete der ägyptische Ausdruck für die gesamte Reform in Religion sowohl wie in Kunst — welche von dem König selbst in einem schönen Hymnus gepredigt wurde, war die Sonne die Schöpferin aller Dinge. Ganz neu war dieser Glaube nicht, denn wahrscheinlich existierte er schon als Geheimlehre der Priester von Heliopolis. Aber das Neue war, daß Echnaton sie zur Staatsreligion erhob. Und ähnlich steht es auch mit der künstlerischen Reform. Auch sie ist nur darin neu,

1) Sie wird in dieser Periode als Scheibe mit der Uräusschlange dargestellt, deren Strahlen in Hände auslaufen.

daß hier zum ersten Male der Volksstil an Stelle des Hofstils gesetzt wurde. Wohl hatte auch früher, z. B. bei den Statuen Amenemhets der Volksstil in den Hofstil übergegriffen, aber das war nur eine vorübergehende Erscheinung ohne weitere Nachwirkung. Hier aber lag eine grundsätzliche Neuerung von allgemeinster Bedeutung vor. Der Volksstil, der früher, um modern zu sprechen, bei Hof und Kirche verpönt war, wurde jetzt plötzlich staatlich privilegiert. Leider führte der krankhafte Eifer des Königs zu einem zweiten verhängnisvollen Schritt, der freilich eine fast notwendige Folge des ersten war. Die Volkskunst, deren Stärke darin lag, daß sie im Gegensatz zur Hofkunst keinen festen Stil geschaffen hatte, begann jetzt eben, einen solchen zu entwickeln. Die naturalistische Richtung wurde jetzt als die alleinseligmachende gepriesen, an Stelle der alten Manier wurde nur eine neue gesetzt.

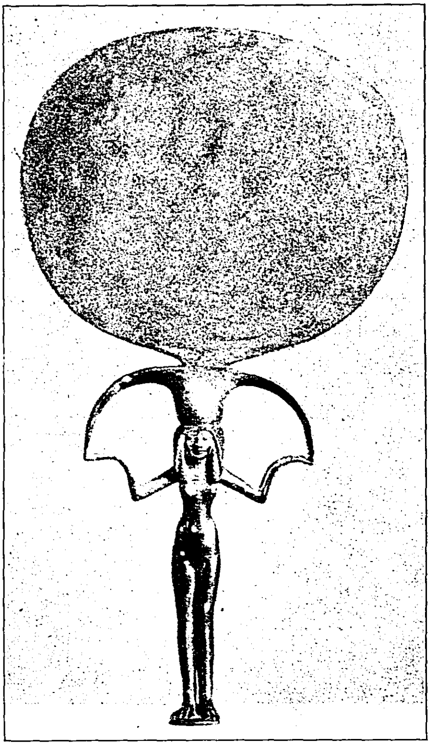


Abb. 59: Spiegel (Bronze). *Berlin.*

Welches Ereignis Amenophis IV. zu seinem radikalen Vorgehen bestimmte, ist noch unklar. Tatsache aber ist, daß plötzlich die Reformbewegung, welche sich anfangs noch ganz in den Bahnen seiner Vorgänger hielt, in einen erbitterten Kampf ausartete. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, daß der König den Namen des verhaßten früheren Reichsgottes Amon auf allen Monumenten tilgen ließ und seinen eigenen Namen Amonhotep (Amenophis), welcher den jetzt verfolgten Gottesnamen trug, durch den neuen Ech-n-atôn, »Inkarnation der Sonnenscheibe«, ersetzte, durch den er sich als Vertreter der Sonne hin-

die ausladende Dolde in den ausgebreiteten Händen (s. Abb. 59). Häufig ist auch der Griff mit dem Kopfe der Göttin Hathor verziert, welche als Liebesgöttin eine besondere Beziehung zu diesem Toiletteobjekt hatte.

So besitzt die ägyptische Kleinkunst dieser Zeit einen großen Formenreichtum, der überall einen gesunden ästhetischen Sinn verrät. Wohl kann sich der Formenschatz nicht mit dem griechischen messen, aber dennoch fesselt uns der schlichte und organische Ausdruck dieser bodenständigen Kunst, die alle ihre Motive rein und echt empfunden hat.

3. Die Sonderkunst des Echnaton=Amenophis IV.

Die gesunde Entwicklung des künstlerischen Lebens unter dem Szepter Amenophis III. wurde jäh durch seinen Nachfolger Amenophis IV. Echnaton unterbrochen, die eigenartigste Persönlichkeit, welche auf dem Throne der Pharaonen gesessen hat.

Anfangs wandelte er noch in den Bahnen seines Vaters, aber bald ging er eigene Wege, welche ihn weit abseits von den großen Linien der ägyptischen Kultur und zu einer Art Revolution der Kunst führten. Auf zwei Gebieten hat sich der mit größter Schärfe und Rücksichtslosigkeit geführte Kampf gegen die Tradition bewegt, auf dem Gebiet der Religion und der Kunst. Die große religiöse Tat Amenophis IV. besteht darin, daß er an die Stelle des Reichsgottes Amon — vielleicht unter dem Einfluß der heliopolitanischen Priesterschaft — die Sonne als oberste Gottheit setzte, aber nicht den alten Sonnengott Re oder Pre, wie man im neuen Reich sagte, sondern das Gestirn der Sonne unter dem Namen Atôn, »Scheibe«[1]. Nach der neuen »Lehre« — so lautete der ägyptische Ausdruck für die gesamte Reform in Religion sowohl wie in Kunst — welche von dem König selbst in einem schönen Hymnus gepredigt wurde, war die Sonne die Schöpferin aller Dinge. Ganz neu war dieser Glaube nicht, denn wahrscheinlich existierte er schon als Geheimlehre der Priester von Heliopolis. Aber das Neue war, daß Echnaton sie zur Staatsreligion erhob. Und ähnlich steht es auch mit der künstlerischen Reform. Auch sie ist nur darin neu,

1) Sie wird in dieser Periode als Scheibe mit der Uräusschlange dargestellt, deren Strahlen in Hände auslaufen.

daß hier zum ersten Male der Volksstil an Stelle des Hofstils gesetzt wurde. Wohl hatte auch früher, z. B. bei den Statuen Amenemhets der Volksstil in den Hofstil übergegriffen, aber das war nur eine vorübergehende Erscheinung ohne weitere Nachwirkung. Hier aber lag eine grundsätzliche Neuerung von allgemeinster Bedeutung vor. Der Volksstil, der früher, um modern zu sprechen, bei Hof und Kirche verpönt war, wurde jetzt plötzlich staatlich privilegiert. Leider führte der krankhafte Eifer des Königs zu einem zweiten verhängnisvollen Schritt, der freilich eine fast notwendige Folge des ersten war. Die Volkskunst, deren Stärke darin lag, daß sie im Gegensatz zur Hofkunst keinen festen Stil geschaffen hatte, begann jetzt eben, einen solchen zu entwickeln. Die naturalistische Richtung wurde jetzt als die alleinseligmachende gepriesen, an Stelle der alten Manier wurde nur eine neue gesetzt.

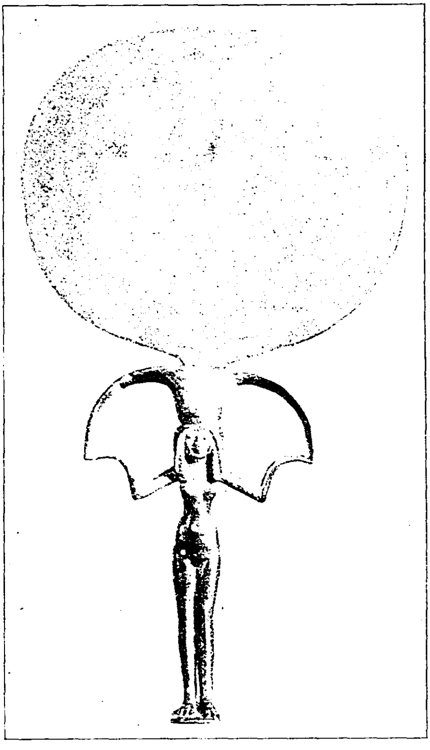


Abb. 59: Spiegel (Bronze). *Berlin.*

Welches Ereignis Amenophis IV. zu seinem radikalen Vorgehen bestimmte, ist noch unklar. Tatsache aber ist, daß plötzlich die Reformbewegung, welche sich anfangs noch ganz in den Bahnen seiner Vorgänger hielt, in einen erbitterten Kampf ausartete. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, daß der König den Namen des verhaßten früheren Reichsgottes Amon auf allen Monumenten tilgen ließ und seinen eigenen Namen Amon-hotep (Amenophis), welcher den jetzt verfolgten Gottesnamen trug, durch den neuen Ech-n-atôn, »Inkarnation der Sonnenscheibe«, ersetzte, durch den er sich als Vertreter der Sonne hin-

stellte. Und weiter verlegte er seine Residenz von der verhaßten Amonsstadt Theben weg nach einem neuen Platz, dem heutigen Tell el Amarna, den er »Sonnenhorizont« nannte, weil hier der König, »die Inkarnation der Sonnenscheibe«, wohnte.

Hier stand der neuen Kunst ein gewaltiges Arbeitsfeld offen. Tempel und Palast, die Wohnungen der Großen wie die des Volkes und die Totenstadt setzten Tausende von Armen in Bewegung. Nur etwa 50 Jahre hat diese neue Residenz bestanden, dann wurde sie zerstört und ihre Stätte ist glücklicherweise nie wieder bebaut worden. Infolge dessen ist die Stätte noch heute so, wie sie vor mehr als 3000 Jahren verlassen worden ist, als die Residenz wieder nach Theben zurückverlegt wurde, und wir können uns noch ein lebendiges Bild von der alten Stadt machen, welches durch die Darstellungen der in den Gräbern enthaltenen Wandbilder ergänzt wird. Auf beiden Ufern des Nils breitete sie sich aus. Neben den Bauhütten entstanden bald die Quartiere der Arbeiter und daran schlossen sich die Häuser der anderen Bevölkerung, welche ähnlich wie im heutigen Orient schmale Gassen bildeten. In dem vornehmen Viertel erhoben sich die Landhäuser der Großen inmitten herrlicher Gartenanlagen in der Nähe des Königspalastes, welcher den Mittelpunkt der Residenz bildete. Der Gesandte, welcher damals bei dem König Audienz hatte, fuhr zunächst durch die schönen, breiten Straßen des vornehmen Quartiers und gelangte durch ein mächtiges Portal in einen von einer Ziegelmauer umschlossenen Hof, dessen Rückseite von einer auf einer Rampe stehenden Säulenhalle gebildet wurde. Hinter ihr erhob sich der eigentliche Palast, dessen Front ein turmartiger Bau war, der sich balkonartig nach der Säulenhalle zu öffnete und von zwei Seitengebäuden flankiert war. Auf diesem Balkon, wo sich der König im Kreise der Seinigen ganz gegen die frühere Etikette bei festlicher Veranlassung zeigte, wird er auch die Gesandten empfangen haben. Hinter dem Mittelbau lag in der ganzen Breite des Palastes der große säulengetragene Saal, in welchem die Throne standen. Dann folgten die Privatzimmer des Königs, der Harem, die zahllosen Räume für die Dienerschaft, die Wirtschaftsräume u. s. w. Die Wohnräume waren prunkhaft ausgestattet. So war der Boden in einer zwölfsäuligen Halle des Harems mit einem Gips-Estrich bedeckt, auf dem in dem freien naturalistischen Stil der Amenophisepoche eine Landschaft al fresco gemalt war. Sie wurde durch einen

Fries von unterworfenen Völkerschaften, auf die der König beim Betreten des Raumes mit seinen Füßen[1] trat, in zwei Teile geteilt.

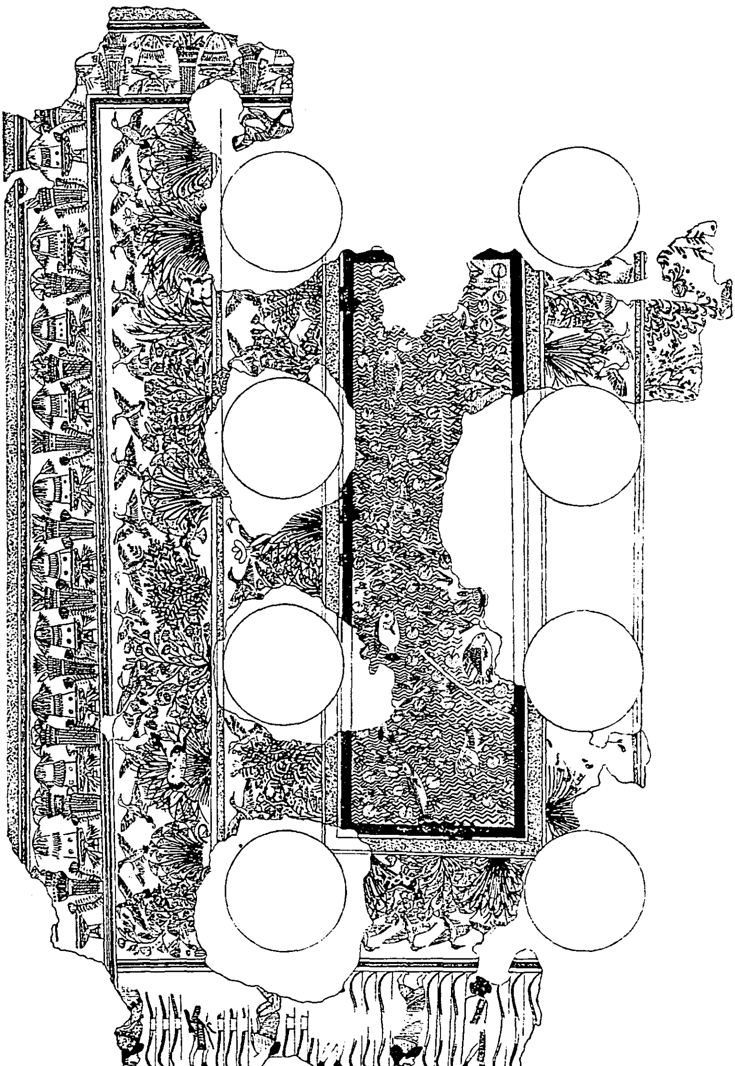


Abb. 60: Bemalter Stuck-Estrich im Palast von Tell el Amarna.

In jedem befindet sich ein rechteckiger Teich, in dem Fische schwimmen. In dem Sumpfdickicht an den Ufern ist das Tier-

1) In dieser Stellung wird der König häufig dargestellt.

leben liebevoll wiedergegeben (s. Abb. 60), fast wie eine Illustration zu dem erwähnten Hymnus. Natürlich mußte ein solcher Estrich oft erneuert werden, und noch heute sind an manchen Stellen die Reste der älteren Bemalung zu sehen. Der Umstand, daß solche Malereien nicht für die Ewigkeit geplant waren, auch wohl aus technischen Gründen schnell hingeworfen werden mußten, erklärt manches Grobe in den Zeichnungen. Zugleich aber fühlt man um so stärker, wie künstlerisch sicher das Ganze entworfen worden ist. Auf diesem Estrich standen auch die Säulen, welche der Architekt deutlich als Bestandteile der Landschaft bezeichnet hat, da sie am Ufer des Sees schattenspendend stehen sollen. Die meisten Säulen waren Palmensäulen, deren Palmwedel mit bunten Steinen ausgelegt waren, die auch sonst zur Mosaikverkleidung der Wände reichlich verwendet wurden. So muß der ganze Palast in echt orientalischer Weise einen zauberhaften Eindruck gemacht haben.

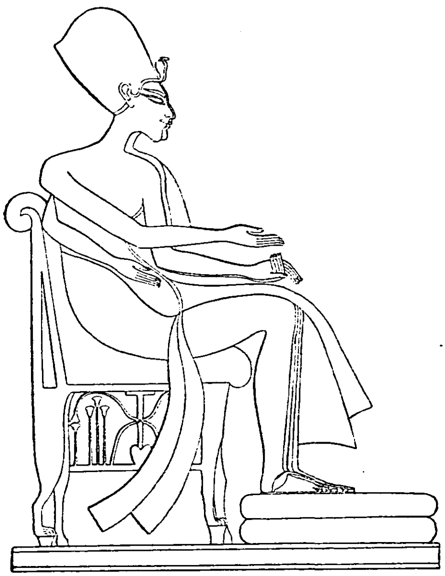


Abb. 61: Das Königspaar auf dem Throne, nach der neuen Manier gezeichnet.

Während sich in der Architektur, auch beim Tempel- und Gräberbau der Geist der neuen Lehre nicht weiter betätigt zu haben scheint, trägt die Malerei sowohl wie die Skulptur überall den Stempel der neuen Kunst. In bewußtem Gegensatz zu der traditionellen Zeichenweise, welche vor allem die Deutlichkeit und die Ausführlichkeit betont[1], versuchen die Künstler der neuen »Lehre« gelegentlich perspektivisch zu zeichnen ohne jede Rücksicht auf die Klarheit und ästhetische Wirkung der Zeichnung. Wenn man die unter

1) Nur selten finden sich vor der Amenophiszeit Ansätze einer entgegengesetzten Richtung, die ersten mir bekannten: Lepsius, Denkmäler III, 10.

Abb. 61 gegebene Darstellung betrachtet, in welcher das Königspaar neben einander so gezeichnet ist, daß man nur aus wenigen parallelen Strichen die Absichten des Künstlers erraten kann, so fühlt man deutlich, daß hier doktrinäre Kunst demonstriert werden sollte.

Staunend müssen die Zeitgenossen des Königs damals vor den Bildern gestanden haben, in welchen der Pharao und seine Familie nicht anders aufgefaßt wurde als die Untertanen. Während

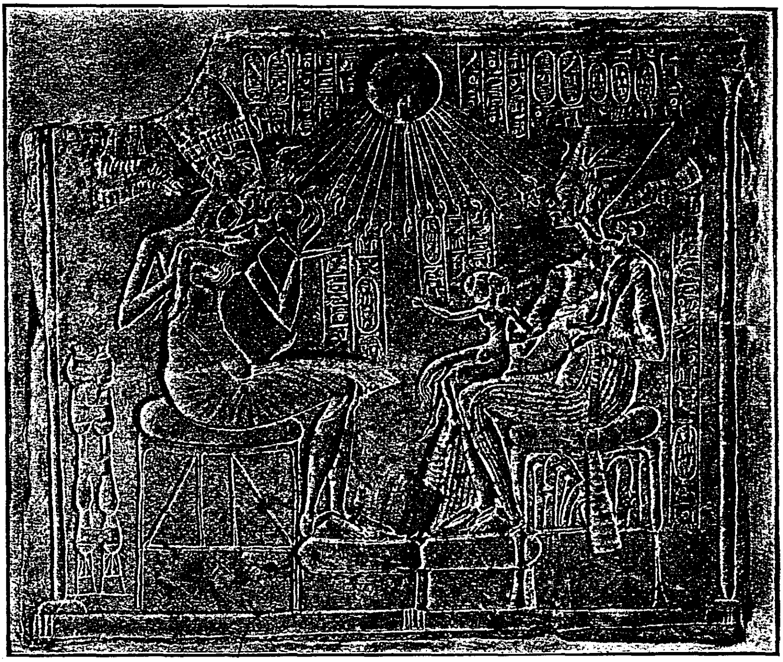


Abb. 62: Amenophis IV. — Echnaton und seine Familie (Kalkstein). *Berlin*

früher der König steif und unnahbar auf dem Throne dargestellt wurde, sitzt er jetzt bequem auf einem weichen Kissen (s. Abb. 62), und wo er im Kreise der Seinigen erscheint, entwickelt der Künstler ein genrehaftes Familienbild. Ja der kürzlich in das Berliner Museum gelangte Entwurf eines Bildhauers (s. Abb. 63) ist in allem und jedem ein Protest gegen den Geist der alten Hofkunst. Am auffallendsten aber ist die Auffassung des Königs. Gewiß war sein Äußeres kein schöner Vorwurf für einen Künstler.

leben liebevoll wiedergegeben (s. Abb. 60), fast wie eine Illustration zu dem erwähnten Hymnus. Natürlich mußte ein solcher Estrich oft erneuert werden, und noch heute sind an manchen Stellen die Reste der älteren Bemalung zu sehen. Der Umstand, daß solche Malereien nicht für die Ewigkeit geplant waren, auch wohl aus technischen Gründen schnell hingeworfen werden mußten, erklärt manches Grobe in den Zeichnungen. Zugleich aber fühlt man um so stärker, wie künstlerisch sicher das Ganze entworfen worden ist. Auf diesem Estrich standen auch die Säulen, welche der Architekt deutlich als Bestandteile der Landschaft bezeichnet hat, da sie am Ufer des Sees schattenspendend stehen sollen. Die meisten Säulen waren Palmensäulen, deren Palmwedel mit bunten Steinen ausgelegt waren, die auch sonst zur Mosaikverkleidung der Wände reichlich verwendet wurden. So muß der ganze Palast in echt orientalischer Weise einen zauberhaften Eindruck gemacht haben.

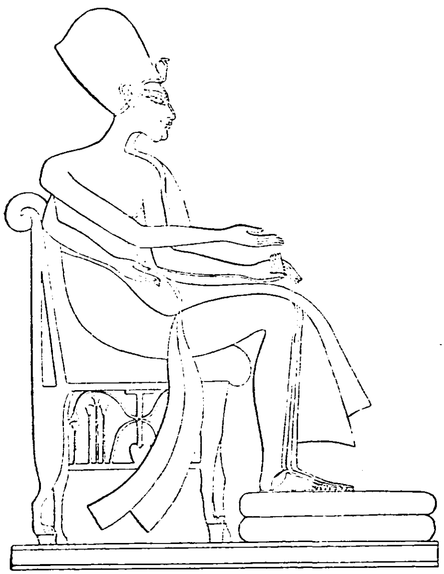


Abb. 61: Das Königspaar auf dem Throne, nach der neuen Manier gezeichnet.

Während sich in der Architektur, auch beim Tempel- und Gräberbau der Geist der neuen Lehre nicht weiter betätigt zu haben scheint, trägt die Malerei sowohl wie die Skulptur überall den Stempel der neuen Kunst. In bewußtem Gegensatz zu der traditionellen Zeichenweise, welche vor allem die Deutlichkeit und die Ausführlichkeit betont[1], versuchen die Künstler der neuen »Lehre« gelegentlich perspektivisch zu zeichnen ohne jede Rücksicht auf die Klarheit und ästhetische Wirkung der Zeichnung. Wenn man die unter

1) Nur selten finden sich vor der Amenophiszeit Ansätze einer entgegengesetzten Richtung, die ersten mir bekannten: Lepsius, Denkmäler III, 10.

Abb. 61 gegebene Darstellung betrachtet, in welcher das Königspaar neben einander so gezeichnet ist, daß man nur aus wenigen parallelen Strichen die Absichten des Künstlers erraten kann, so fühlt man deutlich, daß hier doktrinäre Kunst demonstriert werden sollte.

Staunend müssen die Zeitgenossen des Königs damals vor den Bildern gestanden haben, in welchen der Pharao und seine Familie nicht anders aufgefaßt wurde als die Untertanen. Während

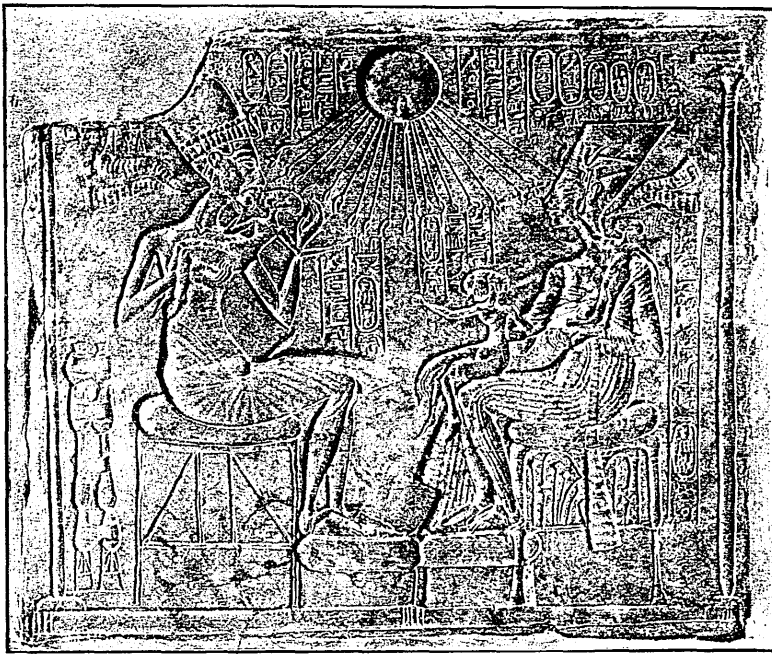


Abb. 62: Amenophis IV. — Echnaton und seine Familie (Kalkstein). *Berlin*

früher der König steif und unnahbar auf dem Throne dargestellt wurde, sitzt er jetzt bequem auf einem weichen Kissen (s. Abb. 62), und wo er im Kreise der Seinigen erscheint, entwickelt der Künstler ein genrehaftes Familienbild. Ja der kürzlich in das Berliner Museum gelangte Entwurf eines Bildhauers (s. Abb. 63) ist in allem und jedem ein Protest gegen den Geist der alten Hofkunst. Am auffallendsten aber ist die Auffassung des Königs. Gewiß war sein Äußeres kein schöner Vorwurf für einen Künstler.

Die träumerisch müden Augen unter einer flachen Stirn, die vorspringenden Backenknochen, das spitze Kinn, der lange Hals, der starke Bauch und die weiblich entwickelten Hüften, dazu der



Abb. 63: Amenophis IV. — Echnaton und seine Gemahlin (Entwurf eines Bildhauers). *Berlin.*

wenig muskulöse Körperbau konnten keine Idealfigur ergeben, aber die geflissentliche Hervorhebung aller dieser und anderer körperlicher Mängel war ein grober Mißgriff der neuen Schule, welche die Naturwahrheit aufs äußerste betonte. Man fühlt das

besonders deutlich, wenn man das Porträt des Königs (s. Abb. 64) mit dem der Amenemhetstatuen vergleicht (s. Abb. 65). Es sind ähnliche Köpfe, beide realistisch aufgefaßt, aber der Künstler des mittleren Reiches hat auch die gewaltige Energie seines Herrschers zum Ausdruck gebracht, während der Künstler Echnatons nur für das Pathologische Sinn gehabt zu haben scheint.

So frei diese realistische Kunst auf den ersten Blick erscheint, so wenig war sie es in Wirklichkeit. Denn nur zu bald wurde aus der neuen Bewegung ein neuer, schematischer Stil, der ebenso unbarmherzig wie der alte die Individualität unterdrückte. Der unschöne Typus des Königs, der übrigens, abgesehen von dem Kopf der erwähnten Amenemhetstatue schon in einer Darstellung Thut-



Abb. 64: Amenophis IV. — Echnaton.
Louvre.



Abb. 65: Labares-Amenemhet III.
Kairo.

mosis IV. auftritt, wurde jetzt zum offiziellen Hoftypus erhoben, und fortan waren alle Mitglieder der Königlichen Familie, ja alle Ägypter von Stand mit den charakteristischen Zügen des Königs behaftet. Freilich hatte auch hierin der König in seinem Vater insofern einen Vorgänger, als dieser gelegentlich die Götter nach seinem Ebenbilde darstellte, ein Zug, der in der späteren Kunst der Ramessidenzeit ebenfalls geblieben ist. Auch die Sucht, neue Motive an die Stelle der alten zu setzen, führt nicht selten zur Darstellung unschöner Bewegungen. Daß häufig an Stelle der schönen einfachen Linienführung eine wellenartige trat, ist kein Vorzug der neuen Kunst. Und ebenso wenig war es ein künstlerischer Fortschritt, wenn man das Nebeneinander von Figuren jetzt dadurch ausdrückt, daß man nur an einigen

Die träumerisch müden Augen unter einer flachen Stirn, die vorspringenden Backenknochen, das spitze Kinn, der lange Hals, der starke Bauch und die weiblich entwickelten Hüften, dazu der



Abb. 63: Amenophis IV. — Echnaton und seine Gemahlin (Entwurf eines Bildhauers). *Berlin.*

wenig muskulöse Körperbau konnten keine Idealfigur ergeben, aber die geflissentliche Hervorhebung aller dieser und anderer körperlicher Mängel war ein grober Mißgriff der neuen Schule, welche die Naturwahrheit aufs äußerste betonte. Man fühlt das

besonders deutlich, wenn man das Porträt des Königs (s. Abb. 64) mit dem der Amenemhetstatuen vergleicht (s. Abb. 65). Es sind ähnliche Köpfe, beide realistisch aufgefaßt, aber der Künstler des mittleren Reiches hat auch die gewaltige Energie seines Herrschers zum Ausdruck gebracht, während der Künstler Echnatons nur für das Pathologische Sinn gehabt zu haben scheint.

So frei diese realistische Kunst auf den ersten Blick erscheint, so wenig war sie es in Wirklichkeit. Denn nur zu bald wurde aus der neuen Bewegung ein neuer, schematischer Stil, der ebenso unbarmherzig wie der alte die Individualität unterdrückte. Der unschöne Typus des Königs, der übrigens, abgesehen von dem Kopf der erwähnten Amenemhetstatue schon in einer Darstellung Thut-



Abb. 64: Amenophis IV. — Echnaton. *Louvre.*



Abb. 65: Labares-Amenemhet III. *Kairo.*

mosis IV. auftritt, wurde jetzt zum offiziellen Hoftypus erhoben, und fortan waren alle Mitglieder der Königlichen Familie, ja alle Ägypter von Stand mit den charakteristischen Zügen des Königs behaftet. Freilich hatte auch hierin der König in seinem Vater insofern einen Vorgänger, als dieser gelegentlich die Götter nach seinem Ebenbilde darstellte, ein Zug, der in der späteren Kunst der Ramessidenzeit ebenfalls geblieben ist. Auch die Sucht, neue Motive an die Stelle der alten zu setzen, führt nicht selten zur Darstellung unschöner Bewegungen. Daß häufig an Stelle der schönen einfachen Linienführung eine wellenartige trat, ist kein Vorzug der neuen Kunst. Und ebenso wenig war es ein künstlerischer Fortschritt, wenn man das Nebeneinander von Figuren jetzt dadurch ausdrückt, daß man nur an einigen

parallelen Linien noch erkennen kann, was der Künstler gemeint hat.

Freilich darf man über den Ausartungen der Reformkunst auch das Gute nicht übersehen, welches überall da zu finden ist, wo die alte Volkskunst sich weiter entwickelte. Die landschaftlichen Zeichnungen und die Tierdarstellungen dieser Zeit gehören zu dem Besten, was die ägyptische Kunst aufzuweisen hat. Wir besitzen Modellköpfe von Pferden von einer Lebenswahrheit und künstlerischen Auffassung, die uns völlig überrascht. Und auch sonst sind Fortschritte gemacht worden. Zum ersten Male werden in dieser Epoche die Gelenke der Hand und die Zehen des von außen gesehenen Fußes richtig wiedergegeben. Auch die Behandlung des Reliefs ist verbessert worden, die Porträtköpfe zeigen einen schön entwickelten Reliefstil. Eine andere Neuerung hätte von weittragender Bedeutung werden können, wenn sie nicht mit dem frühen Untergang der Echnatonreform wieder verschwunden wäre. Während der ägyptische Maler aller Zeiten nur ungebrochene Farbentöne kennt, ist in dieser Zeit zum ersten und einzigen Male der Versuch gemacht worden (s. Abb. 66), durch Licht und Schatten zu wirken. Das war nur eine folgerechte Ausdehnung der naturalistischen Reform auf die Farbengebung.



Abb. 66: Zwei Töchter Amenophis' IV. — Echnaton. *Oxford.*

4. Die Restauration unter Sethos I.

Eine solche überstürzte und übertriebene Kunstbewegung konnte naturgemäß keine lange Dauer haben. Sie stand und fiel wie die religiöse Reformation mit der Person ihres Stifters

und hat infolge dessen auch die Regierung des Echnaton nicht lange überlebt. Sehr bald erhob die Reaktion ihr Haupt und predigte auf allen Gebieten die Rückkehr zu der alten Tradition. Der Echnatonkultus wurde verfolgt und alle seine Spuren in Religion und Kunst getilgt, während der alte Amonskultus und mit ihm die alte Kunst wiederhergestellt wurde. Der König, welcher diese Restauration am stärksten[1] förderte, war Sethos I., der Vater des großen Ramses. Er hatte es sich zur besonderen Aufgabe gemacht, alle Bauten Amenophis' III., welche dem Fana-



Abb. 67: Sethos I. Relief aus Abydos.

tismus seines Sohnes und Nachfolgers zum Opfer gefallen waren, wieder zu »erneuern«. Sorgfältig wurde Zerstörtes ergänzt und Ausgekratztes wieder nach den alten Umrissen im Relief ausgearbeitet. So gingen die Steinmetzen dieser Zeit geradezu in die Schule Amenophis III., und daß sie darin etwas gelernt hatten, zeigt z. B. der Grabtempel Sethos I. zu Abydos (s. Abb. 67), deren Reliefs den besten aus der Zeit Amenophis III. (s. Abb. 68) gleichkommen, und eine feine Holzstatuette des Herrschers. Auch die großen Schlachtreliefs, die uns zum ersten Male unter seiner Regierung

1) Inauguriert wurde sie von seinem Vorgänger Haremheb.

parallelen Linien noch erkennen kann, was der Künstler gemeint hat.

Freilich darf man über den Ausartungen der Reformkunst auch das Gute nicht übersehen, welches überall da zu finden ist, wo die alte Volkskunst sich weiter entwickelte. Die landschaftlichen Zeichnungen und die Tierdarstellungen dieser Zeit gehören zu dem Besten, was die ägyptische Kunst aufzuweisen hat. Wir besitzen Modellköpfe von Pferden von einer Lebenswahrheit und künstlerischen Auffassung, die uns völlig überrascht. Und auch sonst sind Fortschritte gemacht worden. Zum ersten Male werden in dieser Epoche die Gelenke der Hand und die Zehen des von außen gesehenen Fußes richtig wiedergegeben. Auch die Behandlung des Reliefs ist verbessert worden, die Porträtköpfe zeigen einen schön entwickelten Reliefstil. Eine andere Neuerung hätte von weittragender Bedeutung werden können, wenn sie nicht mit dem frühen Untergang der Echnatonreform wieder verschwunden wäre. Während der ägyptische Maler aller Zeiten nur ungebrochene Farbentöne kennt, ist in dieser Zeit zum ersten und einzigen Male der Versuch gemacht worden (s. Abb. 66), durch Licht und Schatten zu wirken. Das war nur eine folgerechte Ausdehnung der naturalistischen Reform auf die Farbengebung.



Abb. 66: Zwei Töchter Amenophis' IV. — Echnaton. *Oxford.*

4. Die Restauration unter Sethos I.

Eine solche überstürzte und übertriebene Kunstbewegung konnte naturgemäß keine lange Dauer haben. Sie stand und fiel wie die religiöse Reformation mit der Person ihres Stifters

und hat infolge dessen auch die Regierung des Echnaton nicht lange überlebt. Sehr bald erhob die Reaktion ihr Haupt und predigte auf allen Gebieten die Rückkehr zu der alten Tradition. Der Echnatonkultus wurde verfolgt und alle seine Spuren in Religion und Kunst getilgt, während der alte Amonskultus und mit ihm die alte Kunst wiederhergestellt wurde. Der König, welcher diese Restauration am stärksten[1] förderte, war Sethos I., der Vater des großen Ramses. Er hatte es sich zur besonderen Aufgabe gemacht, alle Bauten Amenophis' III., welche dem Fana-



Abb. 67: Sethos I. Relief aus Abydos.

tismus seines Sohnes und Nachfolgers zum Opfer gefallen waren, wieder zu »erneuern«. Sorgfältig wurde Zerstörtes ergänzt und Ausgekratztes wieder nach den alten Umrissen im Relief ausgearbeitet. So gingen die Steinmetzen dieser Zeit geradezu in die Schule Amenophis III., und daß sie darin etwas gelernt hatten, zeigt z. B. der Grabtempel Sethos I. zu Abydos (s. Abb. 67), deren Reliefs den besten aus der Zeit Amenophis III. (s. Abb. 68) gleichkommen, und eine feine Holzstatuette des Herrschers. Auch die großen Schlachtreliefs, die uns zum ersten Male unter seiner Regierung

1) Inauguriert wurde sie von seinem Vorgänger Haremheb.

begegnen, haben in der Kunst der Amenophis und Thutmosis ihre Vorgänger. Die Komposition dieser Kolossalgemälde (s. Abb. 69) hat sich gegen die frühere Zeit darin geändert, daß der Vorgang nicht mehr in übereinander gesetzten durch Striche getrennten Reihen vorgeführt wird, sondern sich zu einem gedrängten Bilde verdichtet. Dadurch gewinnt das Ganze an Lebendigkeit, verliert aber stark an Übersichtlichkeit, wenn auch die Farben manches früher klarer gemacht haben mögen, als es uns jetzt erscheinen will.

5. Die Ramessidenkunst.

So war die ägyptische Kunst wieder ganz von dem alten Geist erfüllt, als sie in das Zeichen der neuen Zeit trat, welche den Stempel Ramses II. trug. In siegreichen Feldzügen wußte er noch einmal Ägypten die alte weltbeherrschende Stellung zurückzugewinnen; von dieser Stellung sollten die Denkmäler Kunde geben. So sah sich die Kunst einem neuen großen Problem gegenüber, gewaltiger als es irgend eine andere Periode gestellt hatte, es galt der Größe des Herrschers und seines Imperiums. In der Architektur wird uns der Geist der neuen Zeit am besten klar in dem großen Säulensaal von Karnak, dessen gewaltigen Eindruck sich niemand entziehen kann. Vergleichen wir ihn mit einer Säulenhalle aus der Amenophiszeit, so springt der Unterschied der beiden Perioden klar in die Augen. Für den Architekten der Ameno-



Abb. 68: Amenophis III. Relief aus einem thebanischen Grabe. *Berlin*.

phiszeit ist jede Säule ein Kunstwerk, welches er liebevoll ausarbeitet in allen seinen Details, für den Meister von Karnak ist sie nur ein architektonisches Glied, welches in Verbindung mit vielen anderen wirken soll. Der Blick des Beschauers soll nicht von der einzelnen Säule angezogen werden, sondern von dem ganzen Säulenwald (s. Abb. 70), der zur Decke, zum Himmel, emporstrebt. Zu diesem Zwecke, und nicht etwa, wie man gemeint hat, aus Bequemlichkeit und mangelndem Formensinn, drehte der Ramessidenarchitekt die Säulen gleichsam ab (s. Abb. 71) und nahm ihnen mit der Gliederung auch die architektonische Selbständigkeit. Erst jetzt kam die Kolossalität des Ganzen zur vollen Wirkung. Es liegt

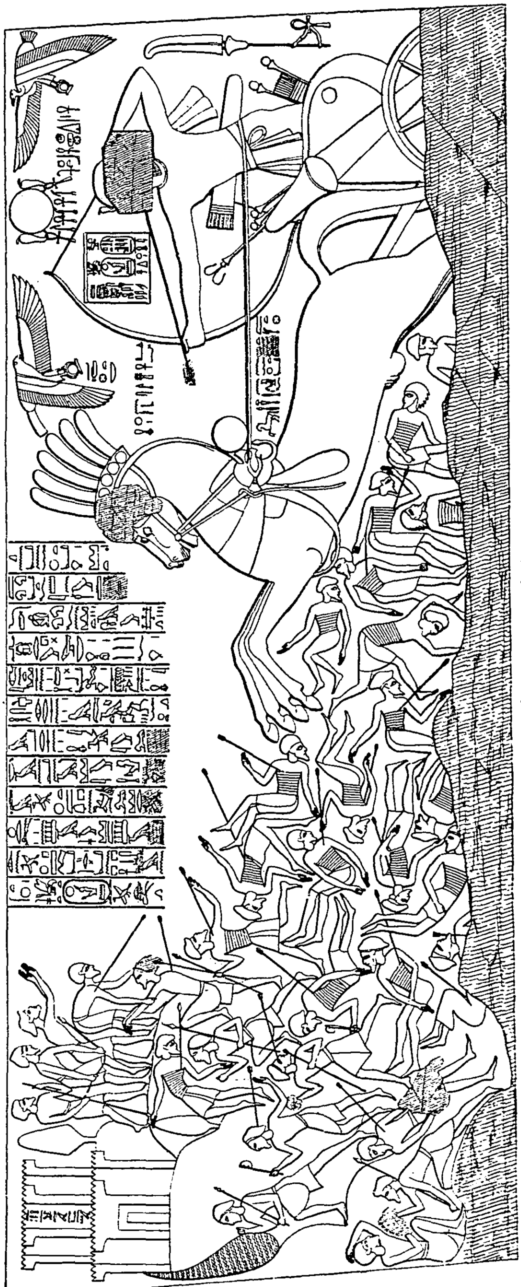


Abb. 69: Sethos I. erobert eine palästinensische Festung. — Karnak.

begegnen, haben in der Kunst der Amenophis und Thutmosis ihre Vorgänger. Die Komposition dieser Kolossalgemälde (s. Abb. 69) hat sich gegen die frühere Zeit darin geändert, daß der Vorgang nicht mehr in übereinander gesetzten durch Striche getrennten Reihen vorgeführt wird, sondern sich zu einem gedrängten Bilde verdichtet. Dadurch gewinnt das Ganze an Lebendigkeit, verliert aber stark an Übersichtlichkeit, wenn auch die Farben manches früher klarer gemacht haben mögen, als es uns jetzt erscheinen will.

5. Die Ramessidenkunst.

So war die ägyptische Kunst wieder ganz von dem alten Geist erfüllt, als sie in das Zeichen der neuen Zeit trat, welche den Stempel Ramses II. trug. In siegreichen Feldzügen wußte er noch einmal Ägypten die alte weltbeherrschende Stellung zurückzugewinnen; von dieser Stellung sollten die Denkmäler Kunde geben. So sah sich die Kunst einem neuen großen Problem gegenüber, gewaltiger als es irgend eine andere Periode gestellt hatte, es galt der Größe des Herrschers und seines Imperiums. In der Architektur wird uns der Geist der neuen Zeit am besten klar in dem großen Säulensaal von Karnak, dessen gewaltigen Eindruck sich niemand entziehen kann. Vergleichen wir ihn mit einer Säulenhalle aus der Amenophiszeit, so springt der Unterschied der beiden Perioden klar in die Augen. Für den Architekten der Ameno-

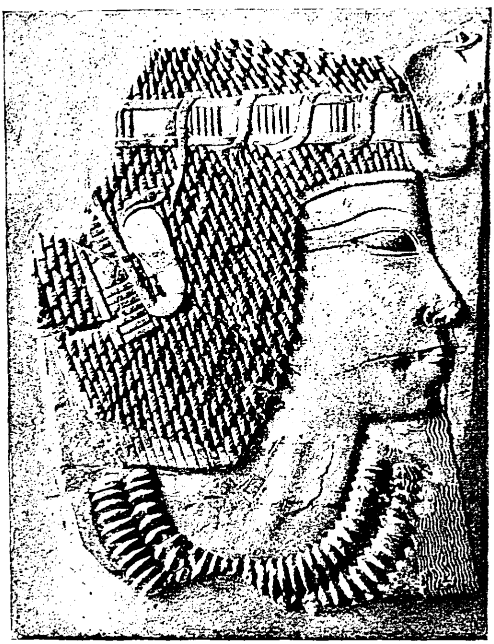


Abb. 68: Amenophis III. Relief aus einem thebanischen Grabe. *Berlin.*

phiszeit ist jede Säule ein Kunstwerk, welches er liebevoll ausarbeitet in allen seinen Details, für den Meister von Karnak ist sie nur ein architektonisches Glied, welches in Verbindung mit vielen anderen wirken soll. Der Blick des Beschauers soll nicht von der einzelnen Säule angezogen werden, sondern von dem ganzen Säulenwald (s. Abb. 70), der zur Decke, zum Himmel, emporstrebt. Zu diesem Zwecke, und nicht etwa, wie man gemeint hat, aus Bequemlichkeit und mangelndem Formensinn, drehte der Ramessidenarchitekt die Säulen gleichsam ab (s. Abb. 71) und nahm ihnen mit der Gliederung auch die architektonische Selbständigkeit. Erst jetzt kam die Kolossalität des Ganzen zur vollen Wirkung. Es liegt

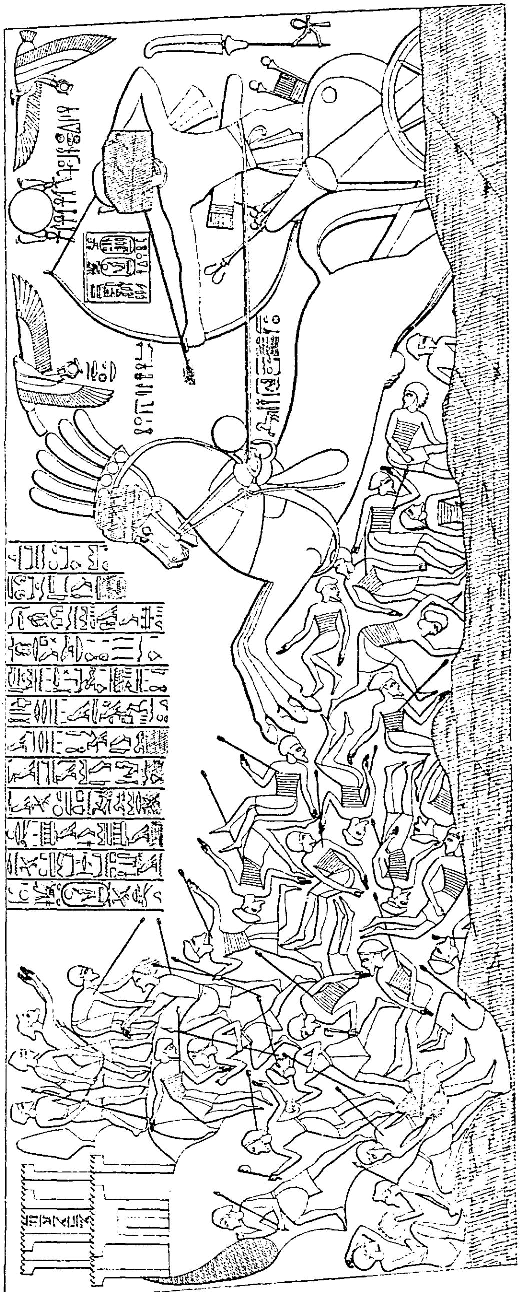


Abb. 69: Sethos I. erobert eine palästinensische Festung. — Karnak.

zweifellos ein impressionistisches Prinzip in dieser Lösung des Größenproblems, für welches die neue Architektur einen neuen, großen Ausdruck gefunden hat. Was dabei die Form im einzelnen verloren hat, ist dem Gesamteindruck zu gute gekommen. Und deshalb ist es unrichtig, wenn man über die Ramessidenkunst unter dem Stichwort »Verfallsperiode» den Stab bricht. Diese

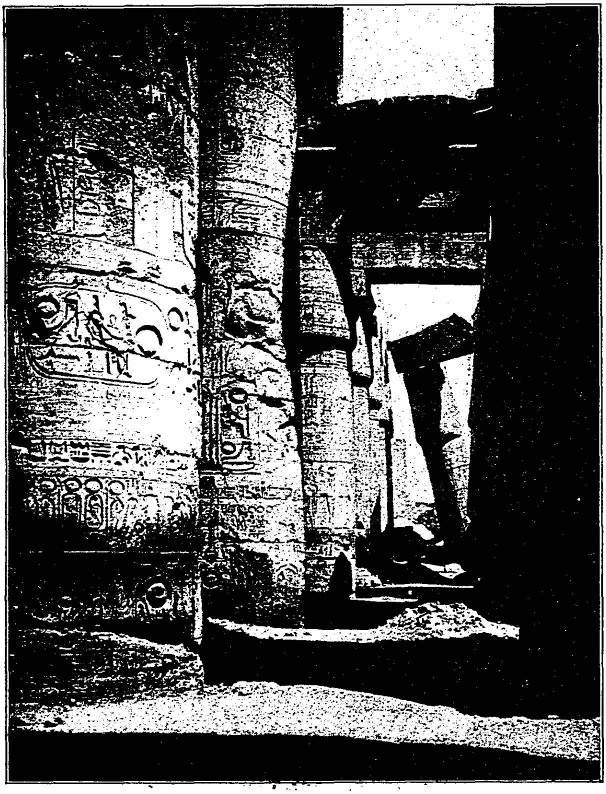


Abb. 70: Aus dem Säulensaal von Karnak (vor der Renovierung).

Periode trägt bereits die Keime des Verfalls in sich, aber in ihrer Anfangszeit hat sie noch Großes und Neues hervorgebracht, was nicht auf Verfall gedeutet werden kann, wenn man die Intentionen des Künstlers recht versteht. Nur so wird man dem gewaltigen Felsentempel von Abusimbel gerecht werden mit den riesigen Steinkolossen (s. Abb. 72), die einen ganzen Berg zu tragen

scheinen, nur so wird man recht begreifen, wie gerade diese Zeit die Kolossalstatue besonders bevorzugte. Daß aber die Ramessidenzeit auch noch durch schöne, vollendete Arbeiten zu wirken wußte, zeigt die Statue Ramses' II. zu Turin, welche sich mit den besten Werken der Amenophiszeit messen kann, oder das Relief mit den Darstellungen des Leichengefolges aus einem Hohenpriestergrabe zu Theben (s. Abb. 73). Die verschiedenartige Teilnahme der Trauernden ist dabei einfach und wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht.



Abb. 71: Abgedrehte Papyrusbündelsäule mit geschlossenem Säulenkapitell aus der Zeit Ramses' II.

Der Niedergang der Kunst zeigte sich in anderer Weise in dem Massenbetrieb dieser Zeit. In dem krankhaften Bestreben, seinen Namen durch Bauten zu verewigen, hat der König nicht nur durch die Größe, sondern auch durch die Menge zu wirken gesucht und bald eine geradezu fieberhafte Bautätigkeit entwickelt, die viel zum Verfall der Kunst beigetragen hat. Der Geist, von welchem diese Bau-Ära getragen wurde, zeigt sich deutlich darin, daß Ramses II. ohne Scheu mehr als irgend einer seiner Nachfolger und Vorgänger auch die Monumente seiner Vorfahren und überhaupt früherer Zeit usurpierte, indem er seinen Namen über den des rechtmäßigen Besitzers einmeißeln oder daneben setzen ließ. Eine weitere sehr unerfreuliche Erscheinung dieser Zeit ist die übertriebene Verwendung der Dekoration in der Architektur, namentlich in der Ornamentierung der Säulen.

So ist unter Ramses II. auch das Umrißrelief, da es die schnellste Arbeit ermöglichte, zur größten Verbreitung gelangt. Dabei hat die Linienführung in der Sicherheit womöglich gewonnen, wie die flotten Skizzen auf Stein und namentlich in den Vignetten der Totenbücher beweisen, die

zweifellos ein impressionistisches Prinzip in dieser Lösung des Größenproblems, für welches die neue Architektur einen neuen, großen Ausdruck gefunden hat. Was dabei die Form im einzelnen verloren hat, ist dem Gesamteindruck zu gute gekommen. Und deshalb ist es unrichtig, wenn man über die Ramessidenkunst unter dem Stichwort »Verfallsperiode« den Stab bricht. Diese

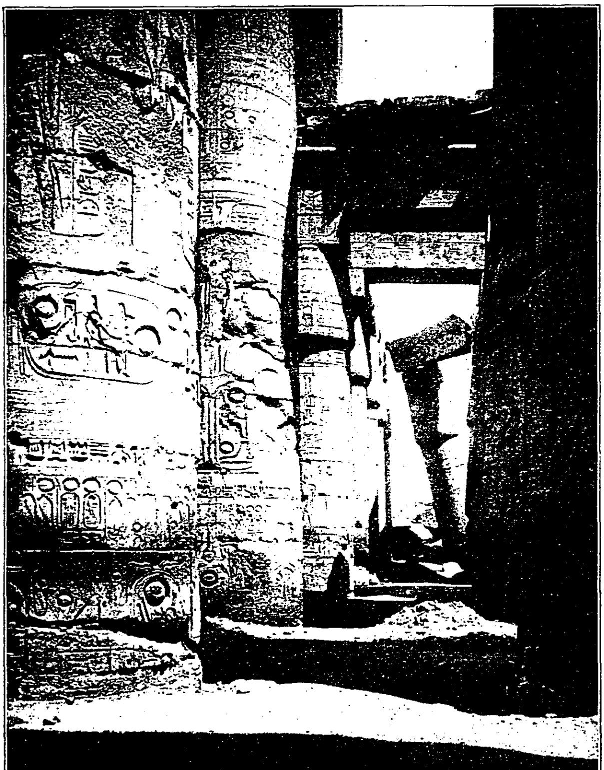


Abb. 70: Aus dem Säulensaal von Karnak (vor der Renovierung).

Periode trägt bereits die Keime des Verfalls in sich, aber in ihrer Anfangszeit hat sie noch Großes und Neues hervorgebracht, was nicht auf Verfall gedeutet werden kann, wenn man die Intentionen des Künstlers recht versteht. Nur so wird man dem gewaltigen Felsentempel von Abusimbel gerecht werden mit den riesigen Steinkolossen (s. Abb. 72), die einen ganzen Berg zu tragen

scheinen, nur so wird man recht begreifen, wie gerade diese Zeit die Kolossalstatue besonders bevorzugte. Daß aber die Ramessidenzeit auch noch durch schöne, vollendete Arbeiten zu wirken wußte, zeigt die Statue Ramses' II. zu Turin, welche sich mit den besten Werken der Amenophiszeit messen kann, oder das Relief mit den Darstellungen des Leichengefolges aus einem Hohenpriestergrabe zu Theben (s. Abb. 73). Die verschiedenartige Teilnahme der Trauernden ist dabei einfach und wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht.

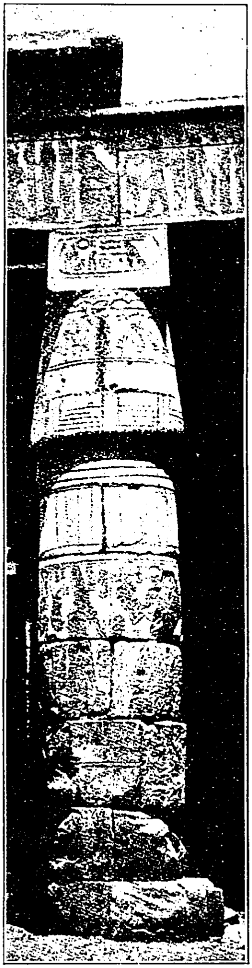


Abb. 71: Abgedrehte Papyrusbündelsäule mit geschlossenem Säulenkapitell aus der Zeit Ramses' II.

Der Niedergang der Kunst zeigte sich in anderer Weise in dem Massenbetrieb dieser Zeit. In dem krankhaften Bestreben, seinen Namen durch Bauten zu verewigen, hat der König nicht nur durch die Größe, sondern auch durch die Menge zu wirken gesucht und bald eine geradezu fieberhafte Bautätigkeit entwickelt, die viel zum Verfall der Kunst beigetragen hat. Der Geist, von welchem diese Bau-Ära getragen wurde, zeigt sich deutlich darin, daß Ramses II. ohne Scheu mehr als irgend einer seiner Nachfolger und Vorgänger auch die Monumente seiner Vorfahren und überhaupt früherer Zeit usurpierte, indem er seinen Namen über den des rechtmäßigen Besitzers einmeißeln oder daneben setzen ließ. Eine weitere sehr unerfreuliche Erscheinung dieser Zeit ist die übertriebene Verwendung der Dekoration in der Architektur, namentlich in der Ornamentierung der Säulen.

So ist unter Ramses II. auch das Umrißrelief, da es die schnellste Arbeit ermöglichte, zur größten Verbreitung gelangt. Dabei hat die Linienführung in der Sicherheit womöglich gewonnen, wie die flotten Skizzen auf Stein und namentlich in den Vignetten der Totenbücher beweisen, die

oft mit einer erstaunlichen Sicherheit und Feinheit gezeichnet sind.

Die Nachwirkungen des Realismus der Amenophiskunst zeigen sich vor allem in den Rassentypen, die noch in dieser Periode mit wenigen Strichen meisterhaft wiedergegeben werden. Vielleicht neigen sie noch mehr wie früher zur Karikatur, die sich überhaupt in dieser Zeit ebenso wie die Satire in der Literatur stark entwickelte und in den Schilderungen des Haremslebens

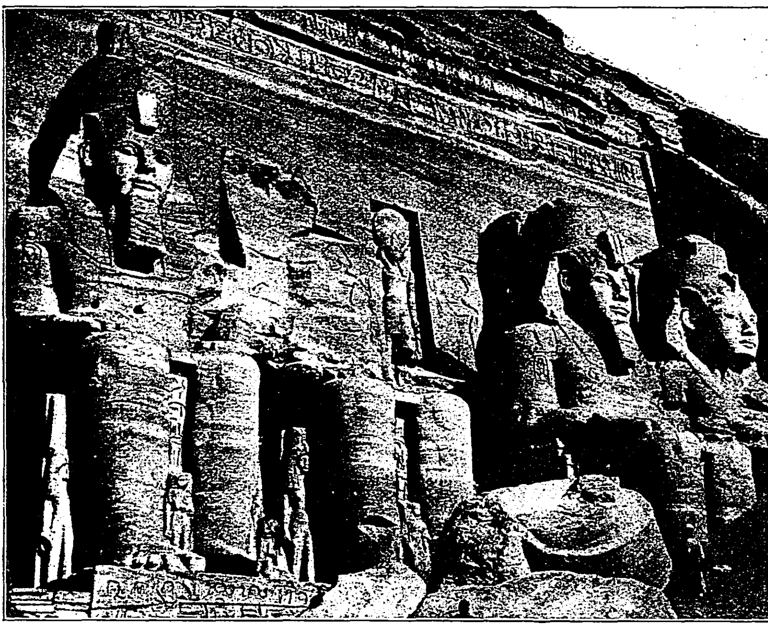


Abb. 72: Tempelfassade von Abusimbel.

(s. Abb. 74) (in einem Turiner Papyrus) ebenso bedenkliche wie künstlerische Proben hinterlassen hat. Daß auch einige Züge der Echnatonkunst — freilich ohne Bedeutung — weiterlebten, ist schon oben bemerkt worden. Vielleicht ist auch der sich immer stärker entwickelnde Zug zu einer bewegten, eleganten Linienführung ein Erbteil jener Zeit, welches freilich wenig segensreich gewirkt hat. Die fast arabeskenartig geschwungenen Finger in den Darstellungen der Ramessidenzeit sind ein wenig erfreulicher Anblick.

6. Der Niedergang.

Der schon unter Ramses II. sichtbare Verfall wurde durch die politischen Verhältnisse wesentlich beschleunigt. Der Sieg der Reaktion hatte vor allem eine Stärkung des thebanischen



Abb. 73: Trauernde. Relief aus einem Grabe der Ramessidenzeit in Sakkara. *Berlin.*

Klerus zur Folge, welcher dem Königtum immer gefährlicher wurde. Nachdem durch innere Wirren, sowie durch lange dauernde wenig erfolgreiche Kämpfe nach außen die Kraft des Staates erschöpft worden war, gelangte die thebanische Priesterschaft an das Ziel ihrer Wünsche, als ein Hoherpriester des Amon den letzten Ramessiden entthronte. Gleichzeitig erhob sich im Delta eine neue weltliche Dynastie, welche die geistliche namentlich durch eine geschickte Heiratspolitik unschädlich zu machen wußte. Dann folgte eine Militärdynastie, als sich Sesonchis, der biblische Schischak, einer der Generäle der libyschen Söldnertruppen, die allmählich den Kern des ägyptischen Heeres bildeten, des Thrones bemächtigte. Unter seinen Nachfolgern löste sich das Reich wieder in einzelne Fürstentümer auf, so daß es einem äthiopischen Herrschergeschlecht leicht gelang, Oberägypten zu unterwerfen. Eine Wendung brachte Assyrien nur insofern, als es dem unglücklichen Lande einen neuen Fremd-



Abb. 74: Karikatur eines schlecht rasierten kahlköpfigen Mannes (aus einem obskönen Papyrus der Ramessidenzeit). *Turin.*

oft mit einer erstaunlichen Sicherheit und Feinheit gezeichnet sind.

Die Nachwirkungen des Realismus der Amenophiskunst zeigen sich vor allem in den Rassentypen, die noch in dieser Periode mit wenigen Strichen meisterhaft wiedergegeben werden. Vielleicht neigen sie noch mehr wie früher zur Karikatur, die sich überhaupt in dieser Zeit ebenso wie die Satire in der Literatur stark entwickelte und in den Schilderungen des Haremslebens

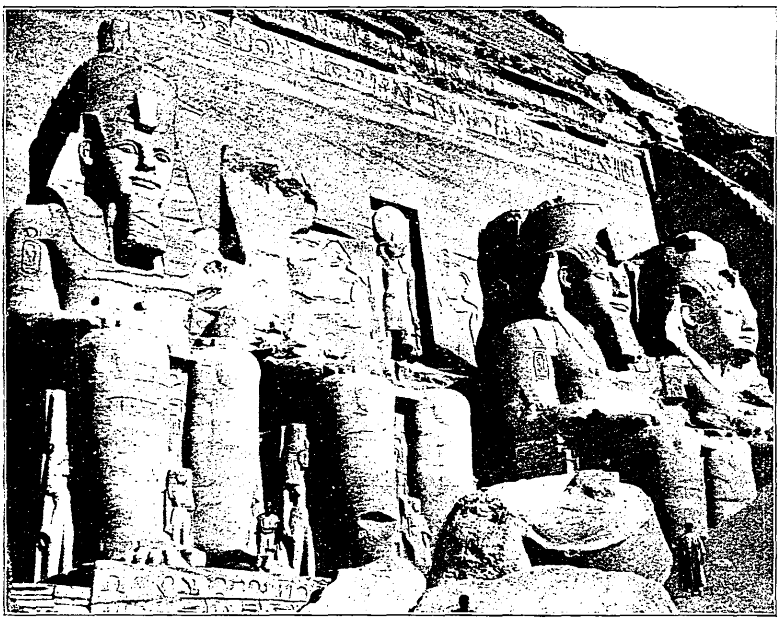


Abb. 72: Tempelfassade von Abusimbel.

(s. Abb. 74) (in einem Turiner Papyrus) ebenso bedenkliche wie künstlerische Proben hinterlassen hat. Daß auch einige Züge der Echnatonkunst — freilich ohne Bedeutung — weiterlebten, ist schon oben bemerkt worden. Vielleicht ist auch der sich immer stärker entwickelnde Zug zu einer bewegten, eleganten Linienführung ein Erbteil jener Zeit, welches freilich wenig segensreich gewirkt hat. Die fast arabeskenartig geschwungenen Finger in den Darstellungen der Ramessidenzeit sind ein wenig erfreulicher Anblick.

6. Der Niedergang.

Der schon unter Ramses II. sichtbare Verfall wurde durch die politischen Verhältnisse wesentlich beschleunigt. Der Sieg der Reaktion hatte vor allem eine Stärkung des thebanischen

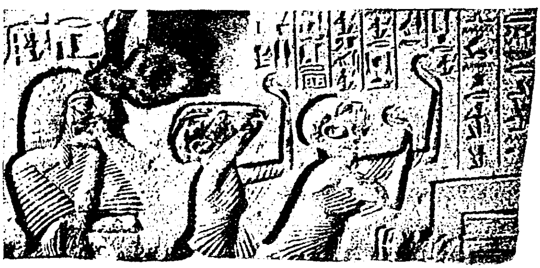


Abb. 73: Trauernde. Relief aus einem Grabe der Ramessidenzeit in Sakkara. *Berlin.*

Klerus zur Folge, welcher dem Königtum immer gefährlicher wurde. Nachdem durch innere Wirren, sowie durch lange dauernde wenig erfolgreiche Kämpfe nach außen die Kraft des Staates erschöpft worden war, gelangte die thebanische Priesterschaft an das Ziel ihrer Wünsche, als ein Hoherpriester des Amon den letzten Ramessiden entthronte. Gleichzeitig erhob sich im Delta eine neue weltliche Dynastie, welche die geistliche namentlich durch eine geschickte Heiratspolitik unschädlich zu machen wußte. Dann folgte eine Militärdynastie, als sich Sesonchis, der biblische Schischak, einer der Generäle der libyschen Söldnertruppen, die allmählich den Kern des ägyptischen Heeres bildeten, des Thrones bemächtigte. Unter seinen Nachfolgern löste sich das Reich wieder in einzelne Fürstentümer auf, so daß es einem äthiopischen Herrschergeschlecht leicht gelang, Oberägypten zu unterwerfen. Eine Wendung brachte Assyrien nur insofern, als es dem unglücklichen Lande einen neuen Fremd-

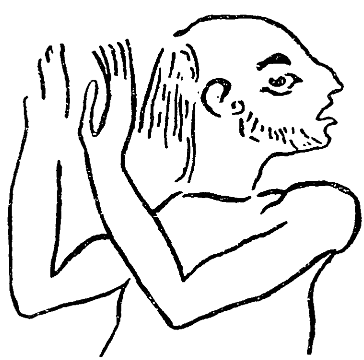


Abb. 74: Karikatur eines schlecht rasierten kahlköpfigen Mannes (aus einem obskönen Papyrus der Ramessidenzeit). *Turin.*

herrscher gab, welcher die ägyptischen Lokaldynasten als assyrische Vasallen bestätigte.

Daß eine solche Epoche der Kunst nicht günstig war, liegt auf der Hand. Abgesehen von dem starken Rückgange des Wohlstandes wirkte die Herrschaft des Klerus verhängnisvoll, da sie eine Verstärkung des Traditionszwanges bedeutete. Noch stärker wurde dieser unter den fremden Dynastien, welche als Nachfolger der Pharaonen danach trachteten, so ägyptisch wie möglich zu erscheinen, und sich als Hüter der alten Traditionen fühlten. Mit dieser Tendenz leisteten sie den Bestrebungen der Priesterschaft Vorschub, und es entwickelten sich auf allen Gebieten der ägyptischen Kultur vor allem in der Kunst eine altertümelnde Richtung, welche auch dem Volksempfinden entsprechen mochte. Es ist ja bekannt, daß die trübe Gegenwart die Vergangenheit, die gute alte Zeit, stets in besonders leuchtenden Farben erscheinen läßt. So wurde auch in dem niedergedrückten Ägypten dieser trostlosen Periode die alte Zeit als eine Idealzeit empfunden, auf die man gern zurückgriff. Namentlich galt in dieser Zeit in der Literatur wie in der Kunst das mittlere Reich als die Blütezeit ägyptischer Kultur, sie wurde daher mit besonderer Vorliebe nachgeahmt. Was in dieser archaisierenden Richtung geleistet ist, ist das einzig Erfreuliche dieser Verfallskunst, die vielleicht auch in der Kleinkunst noch Nennenswertes geleistet hat.

VI. Die Renaissance.

Als es Psammetich, einem Fürsten aus dem Dynastengeschlecht von Sais, gelang, das Assyrerjoch abzuschütteln und Ägypten wieder unter seinem Szepter zu einigen, brach für das Land eine neue, letzte Blütezeit an. Eine Zeit des Friedens und Wohlstandes folgte, die alten Handelsbeziehungen zum Ausland wurden wieder aufgenommen und neue z. B. mit Griechenland angeknüpft. Griechische Faktoreien wurden gegründet, so die bekannte in Naukratis unter der Herrschaft des Amasis. Aber dennoch, trotz dieses internationalen Zuges, trägt diese Periode einen ausgesprochen nationalen Charakter, der sich auch der Kunst mitgeteilt hat. Denn die saitische Kunst brach mit den Traditionen des neuen Reiches, sie war ebenso wie die ganze Kultur dieser Zeit vielfach eine Reaktion gegen die Ramessidenepoche mit ihrem etwas kosmopolitischen Charakter. Sind doch wahrscheinlich in der Saitenzeit auch die semitischen Fremdwörter, welche unter den Ramessiden eine so große Rolle gespielt hatten, aus der ägyptischen Literatursprache verbannt worden. Die archaisierenden Tendenzen der vorhergehenden Epoche blieben bestehen, nur mit dem Unterschiede, daß man jetzt auch auf die Zeit zurückgriff, in der man das unverfälschteste Ägyptertum fand, das alte Reich. Während aber die vorhergehende Periode nur das Überlieferte sklavisch nachahmte, hat diese Zeit auch aus dem Alten neues Leben zu schaffen gewußt, und deshalb ist der seit Lepsius übliche Name »Renaissancezeit« durchaus bezeichnend.

Architektur.

Von der Architektur dieser Zeit ist fast garnichts erhalten, und doch muß es gewaltige Bauten zu Sais gegeben haben. Daß davon nur noch spärliche Trümmer vorhanden sind, liegt daran, daß im Delta bei dem Fehlen des Gebirges die alten Ruinenstätten als Steinbrüche herhalten mußten. Wir erfahren nur durch Herodot, daß die Gräber der saitischen Könige freistehende Bauten



Abb. 75: Säulenkapitelle des Tempels von Esne.

waren, die geologischen Verhältnisse des Deltas zwangen dazu. Dagegen ist eine andere Neuerung aus anderen Motiven heraus zu erklären. Wie die neuesten Forschungen mit großer Wahrscheinlichkeit erwiesen haben, sind die herrlichen Säulenkapitelle der Ptolemäerzeit eine Neuschöpfung der saitischen Kunst. Reicher gegliedert als in irgend einer früheren Periode, (s. Abb. 75) sind sie ein Rückschlag gegen die abgedrehte Ramessidensäule. Befreit man die Säule der Ptolemäer- und Kaiserzeit von den

mißverstandenen Motiven, so wird man sich ein Bild der saitischen Säule machen können.

Bildende Kunst.

Noch einmal stehen in der bildenden Kunst dieser Zeit Hof- und Volksstil getrennt neben einander wie im alten Reich, aber so, daß die Hofkunst die idealisierende ist, während die Volkskunst dem Realismus angehört.

Die idealisierende Kunst dieser Zeit bedeutet die sorgfältige und liebevolle Nachahmung der Kunst des alten Reiches. Wir besitzen Grabreliefs der Saitenzeit, welche so genaue Kopien der alten Zeit sind, daß man fast sagen kann, die saitischen Künstler dieser archaisierenden Hofkunst sind die Vorläufer eines Zeichners wie Weidenbach gewesen, welcher in unserer Zeit die Gräber des alten Reiches so treu kopiert hat. Es klingt sonderbar genug, daß ein saitischer Großer die Darstellungen eines Grabes der Pyramidenzeit deshalb für sein eigenes kopieren ließ, weil der Besitzer des alten Grabes sein Namensvetter war. So vortrefflich diese Nachahmungen sind, so erkennt man doch in den glatten wenig lebensvollen Reliefs das Epigonentum.



Abb. 76: Kopf der Saitenzeit. *Florenz.*

Ebenso liegt es in der Plastik, wo wir in den Porträtköpfen beide Richtungen neben einander beobachten können. Der idealisierende Archaismus, wie er namentlich in den Königsköpfen und in jugendlichen Typen erscheint, besticht durch die saubere, glatte Arbeit (s. Abb. 76), täuscht aber nicht über das Fehlen des inneren Lebens weg. Um so tiefer wirkt die realistische Kunst in den Porträtköpfen alter Männer (s. Abb. 77). Als das Meisterstück darf der bekannte Berliner Kopf (s. Abb. 78 vor dem Titel) gelten, welcher überhaupt den Höhepunkt der realistischen Kunst bezeichnet. Er gehört einem älteren Priester oder Beamten an, und ist in dem für die saitische Epoche charakteristischen grünen

Architektur.

Von der Architektur dieser Zeit ist fast garnichts erhalten, und doch muß es gewaltige Bauten zu Sais gegeben haben. Daß davon nur noch spärliche Trümmer vorhanden sind, liegt daran, daß im Delta bei dem Fehlen des Gebirges die alten Ruinenstätten als Steinbrüche herhalten mußten. Wir erfahren nur durch Herodot, daß die Gräber der saitischen Könige freistehende Bauten

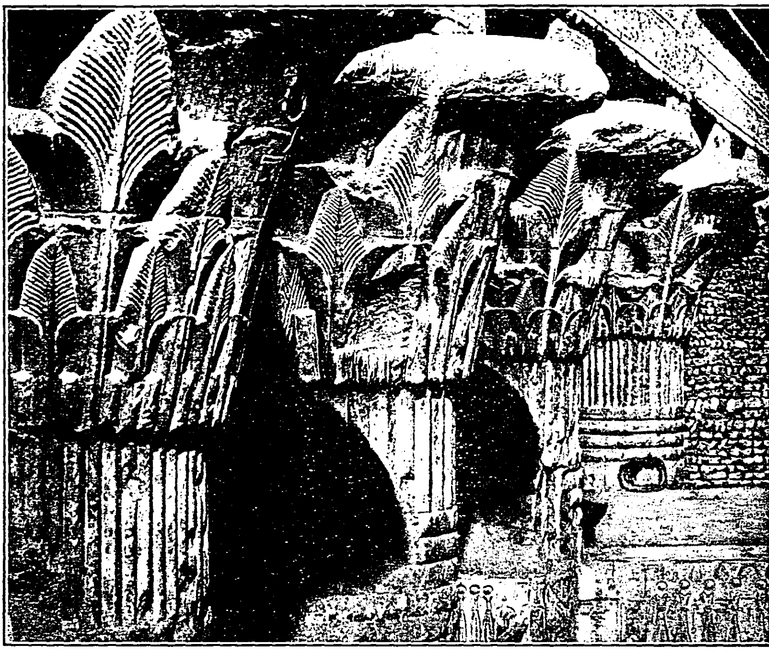


Abb. 75: Säulenkapitelle des Tempels von Esne.

waren, die geologischen Verhältnisse des Deltas zwangen dazu. Dagegen ist eine andere Neuerung aus anderen Motiven heraus zu erklären. Wie die neuesten Forschungen mit großer Wahrscheinlichkeit erwiesen haben, sind die herrlichen Säulenkapitelle der Ptolemäerzeit eine Neuschöpfung der saitischen Kunst. Reicher gegliedert als in irgend einer früheren Periode, (s. Abb. 75) sind sie ein Rückschlag gegen die abgedrehte Ramessidensäule. Befreit man die Säule der Ptolemäer- und Kaiserzeit von den

mißverstandenen Motiven, so wird man sich ein Bild der saitischen Säule machen können.

Bildende Kunst.

Noch einmal stehen in der bildenden Kunst dieser Zeit Hof- und Volksstil getrennt neben einander wie im alten Reich, aber so, daß die Hofkunst die idealisierende ist, während die Volkskunst dem Realismus angehört.

Die idealisierende Kunst dieser Zeit bedeutet die sorgfältige und liebevolle Nachahmung der Kunst des alten Reiches. Wir besitzen Grabreliefs der Saitenzeit, welche so genaue Kopien der alten Zeit sind, daß man fast sagen kann, die saitischen Künstler dieser archaisierenden Hofkunst sind die Vorläufer eines Zeichners wie Weidenbach gewesen, welcher in unserer Zeit die Gräber des alten Reiches so treu kopiert hat. Es klingt sonderbar genug, daß ein saitischer Großer die Darstellungen eines Grabes der Pyramidenzeit deshalb für sein eigenes kopieren ließ, weil der Besitzer des alten Grabes sein Namensvetter war. So vortrefflich diese Nachahmungen sind, so erkennt man doch in den glatten wenig lebensvollen Reliefs das Epigonentum.


Abb. 76: Kopf der Saitenzeit. *Florenz.*

Ebenso liegt es in der Plastik, wo wir in den Porträtköpfen beide Richtungen neben einander beobachten können. Der idealisierende Archaismus, wie er namentlich in den Königsköpfen und in jugendlichen Typen erscheint, besticht durch die saubere, glatte Arbeit (s. Abb. 76), täuscht aber nicht über das Fehlen des inneren Lebens weg. Um so tiefer wirkt die realistische Kunst in den Porträtköpfen alter Männer (s. Abb. 77). Als das Meisterstück darf der bekannte Berliner Kopf (s. Abb. 78 vor dem Titel) gelten, welcher überhaupt den Höhepunkt der realistischen Kunst bezeichnet. Er gehört einem älteren Priester oder Beamten an, und ist in dem für die saitische Epoche charakteristischen grünen

Stein gearbeitet. Der kahle Schädel, dessen unregelmäßige Wölbung bis ins einzelnste verfolgt ist, die Mundpartien und die leicht eingezogenen Wangen sind meisterhaft behandelt.

Kleinkunst.

Ein charakteristischer Zug dieser Zeit — im Gegensatz zur Ramessidenepoche — ist das Zurücktreten des Kolossalen. Um so mehr hat sich die Kleinkunst entwickelt, da sich die neue Kunst mit besonderer Liebe dem Studium der Einzelform zuwandte. Die Bronzen und die Fayencefiguren sind von einer Feinheit, die keine andere Periode aufzuweisen hat. Wir besitzen in härtestem Stein geschnittene Götterbilder, die wie unter dem Mikroskop gearbeitet erscheinen. Überhaupt hat gerade diese Periode in der Bearbeitung der härtesten Steine — ein grünlicher Stein ist besonders charakteristisch — Hervorragendes geleistet. In der Keramik sind glasierte bauchige Flaschen, nach Art unserer »Pilgerflaschen« für die Saitenzeit bezeichnend.

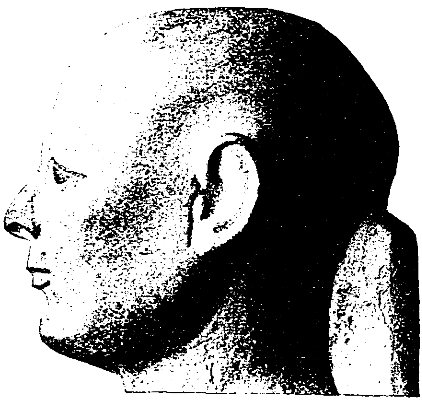


Abb. 77: Kopf eines Priesters der Saitenzeit. *Kairo.*

VII. Der Ausgang.

Wenn die Formen einer längst entschwundenen Zeit plötzlich geflissentlich wieder hervorgesucht werden, so ist das meist ein Zeichen für das beginnende Absterben der inneren Volkskraft. In der Tat war die saitische Kunst und Kultur nur das letzte Emporflackern des Volkstums. Die Stürme der nächsten Zeit verlöschten bald das immer schwächer werdende Feuer, bis es nur noch einem glimmenden Aschenhaufen glich, dem jede Wärmkraft fehlte. Im Jahre 525 entthronte Kambyses den letzten Saitenfürsten Psammenit und nun blieb Ägypten mit geringen Unterbrechungen persische Provinz. In der kurzen Periode — etwa 60 Jahre — in welcher Ägypten sich zum letzten Male einer einheimischen Dynastie erfreuen durfte, erlebte auch die saitische Kunst noch eine kurze Nachblüte. Einer der Herrscher dieser Zeit, Nektanebus, entwickelte eine große Bautätigkeit. Auf ihn geht auch die Anlage der großen Tempelbauten auf der Insel Philae zurück. Die Wahl dieses malerischen Punktes ebenso wie die schönen Säulen der noch erhaltenen Säulenhalle geben einen hohen Begriff von der Architektur dieser Zeit, welche sich in den einzelnen Bauformen stark an die saitische Periode angelehnt zu haben scheint.

Aber diese kurze Blütezeit konnte an dem Endresultat nichts ändern. Als Alexander der Große das Erbe der Pharaonen antrat, hatte die ägyptische Kultur jede schöpferische Kraft verloren. Aus dem einst in freier Natur reich blühenden Baume war eine langsam absterbende Treibhauspflanze geworden. Wohl vermochte sie noch durch allerhand Aufpfropfungsversuche Blüten — freilich oft genug recht sonderbare — zu treiben, aber die eigentliche Lebenskraft war erstorben. Nur die Ptolemäertempel haben die Tradition der großen altägyptischen Architektur bewunderungswürdig fortgesetzt, ohne indessen neue Formen zu entwickeln. So bedeutet die letzte Periode ein langsames Absterben, ein allmähliches Verlöschen.

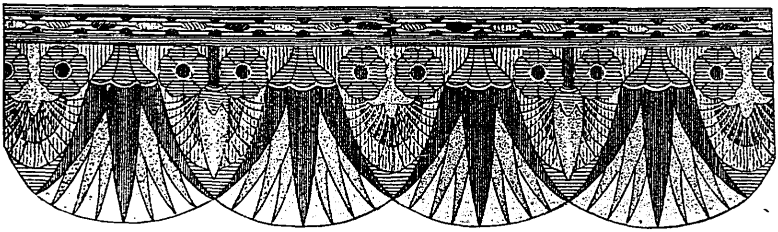


Abb. 79: Lotusornament aus einem Grabe des neuen Reiches.

Schlussbetrachtung.

Wir stehen damit am Ende unserer Kunstbetrachtung, welche mit einem kurzen Rückblick abschließen mag. Wir sahen eine mehr als dreitausendjährige Entwicklung von den ersten Anfängen an vor unseren Augen vorüberziehen in einem fortgesetzten Wandel der Formen, bald Neues schaffend, bald Altes erneuernd und umbildend. Ruhig und stetig vollzieht sich dieser Prozeß, mit jener Gemessenheit der orientalischen Kultur, in welcher die Entwicklung weniger von dem Einzelindividuum als von der Gesamtheit der Nation unter dem Einfluß des Herrschers getragen wird. Dabei stehen sich stets zwei Richtungen gegenüber, eine gebundene, der Hofstil, und eine freiere, der Volksstil, etwa wie im Mittelalter die religiöse Kunst neben der Profankunst steht. Am schönsten und freisten offenbart sich der ägyptische Genius in der Profankunst, welche deshalb im Vordergrunde jeder ägyptischen Kunstbetrachtung stehen muß.

Ganz im Gegensatz zu der früher geläufigen Anschauung von der isolierten Stellung Ägyptens hat uns die neueste Forschung die Kultur des Pharaonenreiches auf allen Gebieten in innigster Beziehung zum Ausland gezeigt. Vor allem im neuen Reiche führte die Berührung mit Syrien und der Mittelmeerkultur auch die Kunst auf neue Bahnen. Wie überall, so hat auch hier der Einfluß fremder Kulturen belebend und erneuernd gewirkt, solange noch die innere nationale Kraft das Fremde mit eigenem Geist durchsetzen konnte. Um so verhängnisvoller war die Wirkung in der Spätzeit, als diese Volkskraft nicht mehr vor-

handen war. Als Hellas im Niltal Einlaß begehrte, war das Ägyptertum bereits so altersschwach, daß es der neuen großen Kultur verständnislos gegenüber stand. Es wußte nichts Besseres zu tun, als sich wie ein mürrischer Greis auf sich selbst zurückzuziehen und sich dadurch zu konservieren, daß es, soweit das nicht schon früher geschehen war, durch strenge Gesetze jede Änderung, jede freie Bewegung unmöglich machte. In diesem versteinerten Zustande lernten die Griechen die ägyptische Kunst kennen und mußten sie dementsprechend beurteilen, und diesem Urteil der Griechen sind wir gefolgt, so lange wir nicht die Geschichte der ägyptischen Kultur aus den Originalquellen schöpfen konnten. Jetzt wissen wir, daß die Kunst Ägypten seine reich bewegte Entwicklung gehabt hat, die ihren Abschluß eben in der Zeit fand, als sie in den Gesichtskreis eines Herodot trat.

Die ägyptische Kunst ist so oft mit der griechischen verglichen worden, daß ich am Schluß darauf kurz eingehen möchte. Von manchen, welche danach gefragt haben, weshalb die ägyptische Kunst nicht die Höhe der griechischen erreicht hat, ist der Grund in den Fesseln der ägyptischen Tradition gesucht worden. Das ist schon deshalb unrichtig, weil nur auf der Hofkunst der Druck der Tradition lastete. Die für die Kunstentwicklung weit wichtigere Profankunst konnte sich frei entfalten. Der Grund liegt vielmehr in der Verschiedenheit des Volkscharakters.

In beiden Ländern war die Kunst der getreue Ausdruck der Volksseele. Der freie individuell geartete Geist des Hellenentums hat zur Verkörperung der Idee der Schönheit geführt, der nüchterne praktische Verstand des Ägypters hat in den Werken der realistischen Schule seinen höchsten Ausdruck gefunden. Wir, die im Banne des Hellenentums stehen, können nicht zweifelhaft sein, wem die Krone gebührt, aber wir dürfen auch nicht vergessen, daß beide Kulturen unter verschiedenen Bedingungen groß geworden sind. Für ein Individuum wie für ein ganzes Volk ist es ein anderes, ob es in einem reich gegliederten vom Meere umbrausten Land unter immergrünen Wäldern auf blumigen Auen ins Leben tritt oder in einem einförmigen Flußtal, welches weniger die Gesetze der Schönheit als die der harten Notwendigkeit im Kampfe ums Dasein lehrt. Und so spiegelt sich in der reicheren Entwicklung der hellenischen Kunst und dem einförmigen Charakter der ägyptischen die Landschaft wieder, in welcher die Wiege beider Kulturen gestanden hat.

Wichtigste Literatur.

Perrot und Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquité. I. L'Égypte. Paris 1882. Deutsch von Richard Pietschmann. Leipzig 1883.

G. Maspero: Archéologie égyptienne. Paris 1887. Deutsch von G. Steindorff. Leipig 1889.

— Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique. 3 Bände. Paris 1895—1897.

A. Michaelis in Springers Handbuch der Kunstgeschichte. I. Altertum. Leipzig 1903.

A. Erman in Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. 2 Bände. Tübingen 1885—1887. Kapitel XVI.

G. Steindorff: Zur ägyptischen Kunstgeschichte in Baedekers Ägypten. 1902. S. CXXVI ff.

— Das Kunstgewerbe im alten Ägypten. Leipzig 1898.

— Die Blütezeit des Pharaonenreiches. Bielefeld 1900.

K. Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Band I. Leipzig und Wien 1900.

W. M. Flinders Petrie: Ten years digging in Egypt. London 1893.

— Egyptian decorative art. London 1895.

L. Borchardt: Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin 1897.

Dazu Zeitschrift für ägyptische Sprache, Bd. 40 S. 36 ff.

Fr. W. v. Bissing: Fayencegefäße im Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Einleitung.

Ferner eine Reihe von Aufsätzen zur Kunstgeschichte in den letzten Jahrgängen der »Zeitschrift für ägyptische Sprache« und dem »Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes«.

Register.

Berichtigungen.

S. 15 Zl. 2 v. u. lies „Von der Plattform" statt „Vor der Plattform".
S. 15 Zl. 6 v. u. lies „einer Grube" statt „eine Grube".

Druck von Hartmann & Wolf in Leipzig.

OF

EL

ASE

IND